G. M. DE JOVELLANOS

Edición, introducción y notas de ELENA DE LORENZO ÁLVAREZ

El Pelayo
Tragedia

TREA

PIEDRAS ANGULARES

El Pelayo
Tragedia

G. M. de Jovellanos

El Pelayo

Tragedia

Edición, introducción y notas de
Elena de Lorenzo Álvarez

Ediciones Trea

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: noviembre del 2018

Imagen de cubierta: detalle de *Don Pelayo*, *primer rey de Asturias.* Grabado de la serie de los *Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro Católico Monarca Don Carlos III,* tomo II, Madrid, Lorenzo de San Martín, 1788. Dibujado y grabado por Manuel Rodríguez, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

© Edición, introducción y notas: Elena de Lorenzo Álvarez, 2018

© de esta edición: Ediciones Trea
Polígono de Somonte / María González la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Corrección: Celeste Sánchez Martínez
Producción: José Antonio Martín
Diseño original: Pandiella y Ocio
Impresión: Gráficas Papiro
Encuadernación: Encuastur

D. L.: AS 02574-2018
ISBN: 978-84-17140-77-9

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Nota previa. *El Pelayo*, *Munuza* y *La muerte de Munuza*, o el porqué de una nueva edición 11

ESTUDIO PRELIMINAR

A modo de «vida y obra» 15

Jovellanos en la batalla del teatro (1769-1773) 19

La escritura de *El Pelayo* (1769-1773) 27

El Pelayo y *Munuza* 43

El Pelayo, una tragedia neoclásica 53

Celebrare domestica facta: Pelayo, el restaurador 71

Jovellanos y la materia pelagiana 81

Un proyecto frustrado: el proceso de censura de *El Pelayo* 87

1782, la representación de *El Pelayo* en Gijón 95

1792, la representación de *Munuza* en Madrid 103

Las rutas literarias de *El Pelayo,* francesas… y españolas 119

La literatura y la historia: tensiones y estrategias 125

De esta edición 133

Manuscritos y ediciones 141

Siglas utilizadas 147

Apéndice. Noticias de J. A. Ceán Bermúdez sobre *El Pelayo* 149

EDICIÓN DE *EL PELAYO*

PARATEXTOS DE *EL PELAYO* 155
Prólogo para la edición frustrada de 1773 157
Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra 163
[Apología sobre la existencia de don Pelayo, restaurador de España] 181
Prólogo para la representación gijonesa de 1782 183
Borrador I del prólogo 187
Borrador II del prólogo 195
Reparos que se han puesto a *El Pelayo* y disculpas que a ellos da el autor . . . 199

EL PELAYO. TRAGEDIA 207
Acto primero 213
Acto segundo 237
Acto tercero 263
Acto cuarto 291
Acto quinto 315

A Lorenzo, mi padre

NOTA PREVIA

El Pelayo, *Munuza* y *La muerte de Munuza*, o el porqué de una nueva edición

Hace ya treinta y cuatro años que José Miguel Caso González editó *El Pelayo o la muerte de Munuza* en los *Escritos literarios* de G. M. de Jovellanos, el tomo que en 1984 inauguraba la primera edición crítica de las *Obras Completas*. Aunque tal título nunca existió, su propuesta venía a solucionar un problema que ningún editor de la obra se había planteado hasta entonces: Jovellanos había escrito en Sevilla en 1769 *El Pelayo,* obra que se conocía a partir de la edición de Ramón Cañedo de 1832, pero en 1792 se había publicado y representado en Madrid de forma anónima otra versión notablemente distinta titulada *Munuza.* Consciente de que Jovellanos había corregido la obra en 1771-1772, Caso González razona que cada edición corresponde a un momento textual y, como *Munuza* es más tardía, concluye que ésta es la versión corregida —y a efectos filológicos, la definitiva—, y por tanto es la que adopta como texto base de su edición crítica.

No obstante, toma tal decisión teniendo en contra el claro testimonio de Ceán Bermúdez, que tuvo noticia tardía de tal edición y se resistía a creer que los cambios del *Munuza* de 1792 fueran obra de Jovellanos. Así las cosas, ya fallecido Caso González en 1995, el hispanista René Andioc puso sobre la mesa el recibo en que el prolífico dramaturgo Luciano Francisco Comella cobraba por la obra 1.500 reales el día antes de la representación madrileña, lo que confirma la teoría de Ceán de que una mano ajena había generado cambios en *Munuza* y explica el anonimato bajo el que se publicó.

La constancia de la intervención de Comella en el *Munuza*, la distancia de esta versión con *El Pelayo* y las deficiencias de la edición decimonónica de Cañedo bastarían para justificar la necesidad de una edición crítica de *El Pelayo.* Pero hay que sumar a ellas el que contamos hoy con dos manuscritos de *El Pelayo,* que no se conocían en 1984: el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (MSS/3705, fols. 165-262), identificado erróneamente como *El Pelayo* de Manuel José Quintana por la homonimia del título; y el manuscrito que se custodia en el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón (FD2657).

El resultado del cotejo de los tres *Pelayos* evidencia los errores que Cañedo cometió en su apresurada edición comercial: versos perdidos que ahora pueden ser restituidos, y malas lecturas y algunas alteraciones que ahora pueden ser enmendadas. Un ejemplo alcanzará a dimensionar lo que expongo: en la versión de Cañedo la obra termina diciendo *donde la virtud que aquí renace*, verso sospechoso por hipométrico y por llevar el golpe de voz en quinta y novena sílaba, rompiendo el patrón acentual y todo canon métrico; sin embargo, el *Munuza* de 1792 leía *donde la libertad que aquí renace*. Como en los dos manuscritos de *El Pelayo* se lee claramente *donde la libertad que aquí renace*, sabemos ahora que tal modificación no fue arreglo de Comella, que Jovellanos había escrito un endecasílabo con golpe de voz en sexta y décima sílaba como mandan los cánones, y cerrado la tragedia conforme a su idea central, que no es que con Pelayo renace la *virtud*, sino la *libertad*. Y no es poco lo que va de una a otra.

Reseño todo esto porque no siempre a la aparición de un manuscrito —en realidad, dos— ha de seguir necesariamente una edición; si el resultado del cotejo hubiera sido otro (si hubiera refrendado salvo minucias la edición de 1832 o la de *Munuza* de 1792 ya editada por Caso González), hubiera sido conveniente resistirse, como dice Jovellanos, al *furor de escribir* y suficiente publicar los resultados del trabajo en una revista de investigación. Pero entiendo que no es el caso, y que merecía la pena acometer una edición crítica de *El Pelayo* de Jovellanos, en este año de 2018 en que se cumplen 1300 años de esos «principios de la restauración de la patria» que Jovellanos reivindica en su tragedia, y en puertas también de que en 2019 se cumplan los 250 años de su redacción.

Si una edición crítica más fiable es hoy posible, se debe en buena parte a Philip Deacon, que advirtió al Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la existencia del manuscrito hoy depositado en el Museo Casa Natal de Jovellanos: *accipe iussis carmina coepta tuis*. Esta edición debe mucho también al buen hacer y la eficacia de Álvaro Díaz Huici, José Antonio Martín y Celeste Sánchez; y al consejo de buenos colegas, como Rafael Bonilla, Fernando Durán, Ignacio Fernández Sarasola, Serafina García, Javier González Santos, Pablo Pérez García, Rodrigo Olay y Álvaro Solano.

ESTUDIO PRELIMINAR

A modo de «vida y obra»

Todo género tiene su tradición, y en éste de las ediciones críticas las introducciones comienzan reseñando la vida y trabajos del autor, para contextualizar en ellos la obra editada. Tratándose de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), y a la vista de las casi mil páginas de la *Vida y obra de Jovellanos* de Caso González[1], la labor me parece dificultosa; tanto como debió de serlo para Manuel José Quintana y Juan Nicasio Gallego redactar las siete apretadas líneas de la inscripción del sepulcro de la figura de referencia de la Ilustración española: «magistrado, ministro, padre de la patria, no menos respetable por sus virtudes que admirable por sus talentos; urbano, recto, íntegro, celoso promotor de la cultura y de todo adelantamiento en su país; literato, orador, poeta, jurisconsulto, filósofo, economista; distinguido en todos géneros, en muchos eminente; honra principal de España mientras vivió y eterna gloria de su provincia y de su familia»[2]. Todo eso fueron capaces de que cupiera en la lápida.

Por otro lado, los escritos de Jovellanos son tan excepcionalmente numerosos y de tan diversa temática, que en las *Obras Completas*[3] se cuentan por tomos sus escritos literarios, sobre literatura, arte, economía, política, pedagogía y jurisprudencia, su diario y su correspondencia; y además las obras se escriben a lo largo de cuarenta años en que el país transita desde el Antiguo Régimen a la preparación de las Cortes de Cádiz y vislumbra las incendiarias luces de la Revolución Francesa, al tiempo que en la peripecia vital del autor median lustros de intensa actividad en

[1] José Miguel Caso González, *Vida y obra de Jovellanos,* Gijón, Caja de Asturias / El Comercio, 1993, 2 vols. 639+303 págs. Los datos de su biografía provienen fundamentalmente de esta monografía.

[2] Caso González, *Vida y obra*, t. II, pág. 620.

[3] Dadas las abundantes referencias que se harán a las *Obras Completas,* esta serie se citará como (OC), señalando tomo y paginación. Reseño aquí las referencias de los tomos citados: OC, I: *Obras Completas*, t. I, *Escritos literarios,* ed. José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1984; OC, II, III, IV y V: *Correspondencia* (ed. José Miguel Caso González), 1985, 1986, 1988, 1990; OC, VI: *Diario* (ed. José Miguel Caso González y Javier González Santos), 1994; OC, VII: *Diario* (ed. Javier González Santos y M.ª Teresa Caso Machicado), 1999; OC, IX: *Escritos asturianos* (ed. Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña), 2005; OC, XI: *Escritos políticos* (ed. Ignacio Fernández Sarasola), 2006; OC, XII: *Escritos sobre literatura* (ed. Elena de Lorenzo), 2009.

la República de las Letras, un destierro gijonés, el efímero ministerio de Gracia y Justicia, el encarcelamiento en Mallorca y un último retorno a la vida pública como miembro de la Junta Central.

Quizá por ello sólo cabe plantear aquí que todo esto llegará después. Jovellanos será el dramaturgo que escribe *El delincuente honrado* (1773), el poeta que anima a los salmantinos a explorar nuevos mundos poéticos más allá de los amorosos (1776), el traductor del *Paraíso perdido* de Milton (1777), el alcalde de Casa y Corte que llega a Madrid (1778), el miembro del Real Consejo de las Órdenes Militares que se hace retratar por Francisco de Goya ante el arenal de San Lorenzo y envía a su hermano los *Entretenimientos juveniles de Jovino* (1780), el académico que lee los discursos de ingreso en la Academia de la Historia y la Española (1780 y 1781), el poeta que oculta su nombre al dar su primer poema a la imprenta (la *Epístola a Anfriso desde El Paular*), el ilustrado que firma como académico de la de San Fernando el *Elogio de las Bellas Artes* (1781), el apasionado de los libros de viajes que comienza a redactar las *Cartas del viaje de Asturias* (1782), el director de la Sociedad Económica Matritense (1784-1785), el defensor de la incorporación de las mujeres a estas sociedades patrióticas (1785), quien recibe el encargo de la RAH de escribir una *Memoria sobre las diversiones públicas* (1786), el que envía a *El Censor* sus sátiras contra la nobleza (1786 y 1787), el que se enmascara como Toribio Suárez de Langreo para imprimir *El delincuente honrado* (1787), el desterrado en Gijón tras el traspiés con Campomanes por el caso Cabarrús (1790), el que desiste de publicar tras las reacciones al *Informe en el Expediente de Ley Agraria* (1795), el impulsor del Real Instituto de Náutica y Mineralogía de Gijón (1795), el Ministro de Gracia y Justicia retratado por Goya y fulminantemente destituido (1797-1798), el reo de Estado en Mallorca (1801-1808) que siente la pulsión de escribir una *Memoria sobre educación pública* (1801), el que anima a la resistencia contra los franceses en el *Canto guerrero para los asturianos* (1810), el que finalmente se dirige a sus compatriotas para salir al paso de las acusaciones de malversación de fondos y defender su actuación política en la *Memoria en defensa de la Junta Central* (1811).

Todo esto llegará a ser Jovellanos, pero en 1769, cuando traduce la *Ifigenia* de Racine y escribe *El Pelayo,* su primera empresa literaria de envergadura, es un veinteañero que sólo tiene en su haber un puñado de versos de circunstancias y algunos poemas de trillada estética rococó, y que acaba de iniciar su carrera en la judicatura en la Audiencia de Sevilla con el precario sueldo de un alcalde de la sala del crimen. No obstante, para celebrar el inicio de su trayectoria profesional y la nueva categoría social adquirida, se hace retratar en la estatuilla de Cristóbal Ramos Tello.

Porque Jovellanos es un principiante en lides culturales y políticas, pero no es un *outsider*: cuenta con la protección de Campomanes y del conde de Aranda, uno

Retrato del magistrado Gaspar Melchor de Jovellanos, por Cristóbal Ramos Tello, Sevilla, 1770 (Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón)

fiscal del Consejo de Castilla, otro su presidente; está vinculado al *Señor del Gran Poder*, el Oidor Decano y Alcaide de los Alcázares, ese Francisco de Bruna que muchos años después todavía le llamaba *Gasparito*; y se relaciona en la órbita del nuevo Asistente hispalense: un animoso Pablo de Olavide que había llegado en 1767 a una ciudad populosa y en crisis dispuesto a afrontar contundentes reformas fiscales, administrativas, económicas, urbanísticas y culturales, pese a las resistencias de las facciones reaccionarias del estamento nobiliario y el cabildo eclesiástico, y de una Inquisición que terminaría incoándole el más sonado proceso del siglo[4]. En su inquieta tertulia, encontrará un grupo bien avenido de ilustrados al día en cuanto a novedades científicas, económicas y literarias europeas, cuyas redes políticas, personales y literarias —si todas no fueran en realidad la misma—, llegaban hasta Madrid, y que está dispuesta y pertrechada para participar en la «batalla del teatro».

[4] Sobre Olavide, siguen siendo de referencia los estudios de Marcelin Defourneaux (*Pablo de Olavide ou «l'Afrancesado» (1725-1803)*, París, Presses Universitaires de France, 1959; con traducción en México, Renacimiento, 1965) y Francisco Aguilar Piñal, *La Sevilla de Olavide,* Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1966.

Jovellanos en la batalla del teatro (1769-1773)

La traducción de la *Ifigenia* de Racine, la redacción y revisión de *El Pelayo* (1769-1773) y su implicación en el certamen de comedia *larmoyante* en que presenta (y triunfa) *El delincuente honrado* (1773) suponen la decidida participación de Jovellanos en un proyecto común de renovación de la escena teatral española, que procura dotarla de modelos y de un repertorio acordes con los referentes literarios europeos contemporáneos, con los modernos presupuestos estéticos neoclásicos y con los parámetros ideológicos de la Ilustración[5].

En el plano literario, como señala Jovellanos en el borrador I del prólogo a *El Pelayo,* se trata de dar batalla «a los sectarios del mal gusto, cuya predilección hacia las obras de los antiguos dramáticos les hace mirar con encono a cualquiera que sale del sendero común y más trillado», de enfrentarse a «los parciales del gusto antiguo». Pero en la batalla del teatro no se pueden perder de vista las implicaciones sociales, políticas e ideológicas. Muchos testimonios servirían para dar cuenta de las razones que impulsaban a los promotores de la renovación teatral pero, entre todos, cabe reseñar ahora los de dos ilustrados muy cercanos a Jovellanos.

Ya en 1767 Campomanes, a la vera de Aranda en el Consejo de Castilla y decidido a eliminar la censura previa eclesiástica a que eran sometidas las obras teatrales, señalaba: «Es inútil tratar de lo lícito o ilícito de las comedias, porque todo esto pertenece al magistrado político, el cual debe mirarlas como un modo de influir sanos principios al pueblo, decencia en las costumbres y corrección de las ridículas

[5] El contexto teatral dibujado es apretada síntesis de los principales estudios sobre este tema: Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974; René Andioc, «La tragedia neoclásica», en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Madrid, Fundación Juan March / Castalia, 1976, págs. 381-418; Antonio Domínguez Ortiz, «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I y II)», *Anales de literatura española*, n.º 2 (1983), págs. 177-196, y n.º 3 (1984), págs. 207-234 y «Un episodio de la lucha por el teatro en el siglo XVIII español», *Nueva revista de Filología hispánica*, vol. XXXIII, n.º 1 (1984), págs. 213-217; Jesús Rubio Jiménez, *El conde de Aranda y el teatro,* Zaragoza, IberCaja, 1998; Josep Maria Sala Valldaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2005; Alicia López de José, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

modas y afectaciones que envilecen los ánimos o depravan las costumbres. […] Las comedias, tragedias y toda especie de dramas son utilísimas pues el Gobierno, por boca de los autores, influye en los espectadores aquella enseñanza con capa de diversión y con gusto de los mismos oyentes, que en otra forma les sería difícil. Estas diversiones públicas, por otro lado, son tan precisas en los Pueblos como el surtimiento de los abastos, y la habilidad del Gobierno está en sacar de ellas buen partido, instruyendo y divirtiendo a un tiempo». Y el propio Olavide, en 1773 señala que «nada forma tanto las costumbres de un pueblo, nada ameniza tanto a la nobleza y la plebe, nada inspira tanta dulzura, urbanidad y amor a la honradez como las frecuentes lecciones que se da al público en el teatro. Pienso pues que el que diera a España tragedias y comedias que, oyéndose con gusto, pudieran producir aquellos y otros efectos, le haría acaso el mayor servicio»[6].

Que el propio Jovellanos participa de este concepto motriz se palpa en la epístola a los salmantinos de 1776: *Será el teatro / escuela de costumbres inocentes/ de honor y de virtud* (OC, I: 93); y por supuesto en la *Memoria sobre las diversiones públicas* redactada por encargo de 1786 de una Academia de la Historia dirigida por Campomanes, donde expone con energía los vicios del teatro contemporáneo y concluye:

> Creer que los pueblos pueden ser felices sin diversiones es un absurdo. Creer que las necesitan y negárselas es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa; darles diversiones y prescindir de la influencia que pueden tener en sus ideas y costumbres sería una indolencia harto más absurda, cruel y peligrosa que aquella inconsecuencia. Resulta, pues, que el establecimiento y arreglo de las diversiones públicas será uno de los primeros objetos de toda buena política (OC, XII: 245).

En resumen, escribir teatro que modelara las costumbres conforme a los nuevos valores ilustrados y cumpliera el *prodesse et delectare* horaciano distaba de ser sólo una cuestión literaria, sino que era una tarea útil, un servicio que los literatos prestaban al gobierno y al país[7]. Tal labor ya había sido reclamada por Luzán en

[6] Pedro Rodríguez de Campomanes, «Informe» (AHN, Consejos, Sala de Gobierno, leg. 568), en Ángel González Palencia, «Ideas de Campomanes sobre el teatro», *Boletín de la Academia Española,* vol. XVIII (1931), págs. 553-570; cita en pág. 566 (recogido en *Entre dos siglos*, Madrid, CSIC, 1943). Pablo de Olavide, «Carta desde La Carolina a Sebastián y Latre» (1773), en Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro*, pág. 84.

[7] La abundancia de testimonios que conciben el teatro como escuela de costumbres y demuestran una concepción utilitarista y política del teatro es abrumadora; pero destaca entre ellos, ya con posterioridad, la carta que en 1792 envía Leandro Fernández de Moratín a Godoy: «Nadie ignora el poderoso influjo que tiene el teatro en las ideas y costumbres del pueblo; éste no tiene otra escuela, ni ejemplo más inmediato que seguir que los que ahí ve, autorizados en cierto modo por la tolerancia de los que le gobiernan. Un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas y cuando éstas llegan a corromperse, es muy difícil mantener el imperio de las leyes, obligándolas a luchar continuamente con una multitud pervertida e ignorante; [por el contrario, si el teatro se ve] arreglado y dirigido como corresponde, producirá felices efectos, no sólo a la ilustración y cultura nacional, sino también a la corrección de las costumbres y, por consecuencia, a la estabilidad del orden civil, que mantiene los

La poética en 1737: «Se puede venir en conocimiento de la suma utilidad que al público podría resultar de la representación de buenas tragedias, en las cuales podría todo género de personas aprehender insensiblemente la moderación de sus pasiones y deseos, logrando en el teatro una oculta enseñanza y una deleitosa escuela de Moral. Por lo que se me hace más sensible el descuido de nuestros ingenios españoles, que no se han ejercitado en esta especie de poesía tan provechosa, cuando en Italia, en Francia y en Inglaterra ha sido tan conocida esta utilidad»[8]. Y no faltaba un referente pionero, aunque un tanto lejano: los dos *Discursos sobre las tragedias españolas* y *Virginia* (1750) y *Ataúlfo* (1753), las dos primeras tragedias neoclásicas españolas, que Montiano y Luyando (director de la RAH) había escrito espoleado por el duro juicio que Du Perron hacía del teatro español en sus *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (1738), donde llegaba a cuestionar si los españoles eran capaces de escribir obras conforme al gusto clásico. Montiano respaldaría a Nicolás Fernández de Moratín, que tomaría el relevo con los *Desengaños al teatro español* (1762-1763), la comedia *La petimetra* (1762) y la tragedia *Lucrecia* (1763).

Pero será Aranda, presidente del Consejo de Castilla (1766-1773), quien dé aliento al proyecto de una no en vano llamada «generación arandina», que palpará la voluntad del Estado de intervenir decididamente en materia teatral, pudiendo hablarse sensu estricto de una política cultural que busca su reforma material y literaria, con hitos como la remodelación de los locales y la fundación de los Teatros de los Reales Sitios (1768), y con encargos de adaptaciones y traducciones que procuraban dotarlos de ese nuevo repertorio, como las que llevan a cabo Bernardo de Iriarte, oficial de la Secretaría de Estado, y su hermano pequeño, un todavía desconocido Tomás que emprende la traducción de teatro francés contemporáneo (1769-1773).

Sala Valldaura dibuja la espesa «red de complicidades» tejida por Aranda para sostener el proyecto: en contacto con miembros de la Fonda de San Sebastián como Moratín, López de Ayala y Luzán, es en su casa donde Cadalso estrena *Don Sancho García*, y su decidida protección la que permitió que Moratín estrenara la *Hormesinda* en el Teatro del Príncipe[9]. Y este es el contexto, ideológico, literario y político,

estados en la dependencia justa de la suprema autoridad» (Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario* (ed. René Andioc), Madrid, Castalia, 1973, págs. 142-144).

[8] *La Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies,* Zaragoza, Francisco Revilla, 1737, lib. III, cap. IX, «De las pasiones trágicas», pág. 335. Dada la distancia entre las versiones de *La Poética* de 1737 y 1789, para evitar confusiones cito siempre por la primera edición, que es la que Jovellanos tenía (Francisco Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, Madrid, CSIC, 1984, ref. 384) y la única que podía conocer en 1769-1773 (puede consultarse la edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977; y Madrid, Cátedra, 2008).

[9] Sala Valldaura, *De amor y política*, pág. 24.

en que entran en juego Olavide, mano derecha de Aranda en Sevilla, los miembros de la tertulia y el propio Jovellanos.

Desde Sevilla se trasladarán a los Teatros de los Reales Sitios actores formados en su pionera escuela de arte dramático —tarea que gestiona Bruna—, y se enviarán traducciones de teatro europeo contemporáneo con vistas a sostener el repertorio. El listado remitido en 1770 incluía la *Ifigenia* de Racine traducida por Jovellanos, el *Gustavo Wasa* de Alexis Piron en traducción de Miguel Maestre, el «dulce Miguel» de la *Epístola a los amigos de Sevilla —gloria y honor del hispalense suelo, / de pundonor y de amistad dechado, / tesoro de virtud y de doctrina, / oculto empero en ejemplar modestia / y abierto sólo al pecho de Jovino* (OC, I: 151)—; la *Paulina* de Françoise de Graffigny traducida por Gracia de Olavide, a cuya muerte escribiría Jovino una sentida oda (OC, I: 82); la *Eugenia* de Beaumarchais traducida por Louis Reynaud (a cargo de la escuela de actores de Sevilla), y seis traducciones de Olavide: *El jugador* de Jean-François Regnard, *Casandro y Olimpia* y *Mérope* de Voltaire, la *Fedra* de Racine, la *Lina* de Antoine-Marin Lemierre y la *Celmira* de Pierre-Laurent Buirette de Belloy. El repertorio previsto en 1771 para los Reales Sitios incluye las obras *sevillanas* listadas en 1770 y el *Mitrídates* de Racine, la *Hypermnestra* de Lemierre y la *Zaida* de Voltaire en traducciones de Olavide, la *Escocesa* de Voltaire traducida por Tomás de Iriarte, y dos tragedias originales: el *Witing* de Cándido María Trigueros y la *Solaya o los circasianos* de Cadalso. En 1773, Olavide y Grimaldi se plantean imprimir las obras, y se produce en Sevilla el concurso de comedia *larmoyante* en que saldrá victorioso *El delincuente honrado*[10].

Listados tales demuestran a las claras que los tertulianos de Sevilla estaban preparados para dar la batalla del teatro y participar en la reforma arandina por derecho propio porque, como grupo, su conocimiento del teatro europeo y su capacidad altruista de trabajo desarrollado en paralelo de las actividades profesionales resulta apabullante. Y también que no se puede explicar la labor teatral de Jovellanos en

[10] Ambos listados en Alicia López de José, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII,* págs. 292-297. Para los detalles sobre todas las gestiones entre Aranda, Olavide y Bruna: Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro,* págs. 91-104. Es necesario contextualizar esta labor en el marco de los estudios sobre traducciones de tragedias en el siglo XVIII. Es mucho lo que se ha avanzado en este campo desde los estudios clásicos como el de Charles B. Qualia («Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century», *Publications of the Modern Language Association of America*, LIV (1939), págs. 1059-1076): véase, por ejemplo, María Jesús García Garrosa, «*Fedra* de Jean Racine, en la traducción de Pablo de Olavide (1765-1766)» y «*La Celmira* de De Belloy en la traducción de Pablo de Olavide (1768-1770)», ambos en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Biblioteca de Traducciones Hispanoamericanas), 2012. Para la traducción de la *Ifigenia*, es definitiva la edición de René Andioc y los estudios de Sala Valldaura, Francisco Lafarga y Tolivar Alas que la acompañan (*Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII,* n.º 20, 2010). Con carácter general, son imprescindibles las monografías de Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997; Francisco Lafarga y Roberto Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995; y M.ª Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991. Las traducciones de tragedias del siglo pueden seguirse en el extenso anexo final de tragedias del siglo XVIII de Sala Valldaura (*De amor y política,* págs. 487-498).

clave de un proyecto individual: no ya porque la *Ifigenia* fuera enviada a los Teatros de los Reales Sitios, sino porque los tiempos del proyecto común se acompasan plenamente con los de la escritura y preparación para imprenta de *El Pelayo* (1769-1773) y con la de redacción de *El delincuente honrado* (1773).

Pero hay que decir que las expectativas generadas en el panorama teatral sevillano y nacional que entre 1769-1773 animaron a Jovellanos a involucrarse en el teatro pronto se vieron frustradas. Al margen de las resistencias con que fueron recibidas por el público las pocas tragedias que se representaron en Madrid —como la *Hormesinda* de Moratín y el *Sancho García* de Cadalso[11]—, en 1773 Aranda cae de la presidencia del Consejo de Castilla, y la llegada de Floridablanca conlleva el abandono, primero sutil y luego estridente, de la política teatral que había estimulado la producción de traducciones europeas y nuevas tragedias. Por otro lado, en 1774 Olavide se instala en Sierra Morena, en 1775 es llamado a Madrid y ya en 1776 es encarcelado, mientras la cruzada de la Iglesia contra el teatro se recrudece, siendo su síntoma más visible la «misión espiritual» de fray Diego de Cádiz, que ese año declama contra el teatro en la catedral sevillana. En 1777, el año en que el propio Jovellanos tendrá que declarar ante el Santo Oficio en el proceso contra Olavide[12], se suspenden definitivamente las representaciones en los Teatros de los Reales Sitios.

Tal conciencia había de cómo se había frustrado todo que ese año de 1777 Moratín, en su prólogo a su tercera tragedia, *El Guzmán*, además de defender el género y explicar sus dificultades, lamenta explícitamente el abandono de la política teatral arandina: «Bien sé que esta tragedia no es para los teatros de hoy día, donde sólo reina la abominación y la barbarie, y no tienen de ello la culpa los ingenios españoles. […] Quizá vendrá tiempo en que esto se enmiende, que es muy fácil, muy decoroso y muy preciso, y sólo cuesta el mandarlo»[13]. Y similar juicio y decepción manifiesta ese mismo año Jovellanos ante Eymar, el traductor francés de *El delincuente honrado*, apuntando a dos factores siempre mentados cuando se trata de los espectáculos públicos —el gusto del espectador y la mera voluntad de lucro de quien lo promueve—, pero también a la escasa formación de los actores, la desidia

[11] Cotarelo y Mori subrayaba que en 1770 *Hormesinda* sólo duró seis días en cartel y generó discretos ingresos, mientras se representaban con éxito las zarzuelas de Ramón de la Cruz, que quedaron en el repertorio; y que el estreno del *Sancho García* de Cadalso en 1771 «fue aun más desastroso que el de ésta. Sólo duró cinco días con escasísimos rendimientos; los dos últimos puede decirse que se representó en la soledad más completa», mientras el público aplaudía *Las segadoras de Vallecas* de Ramón de la Cruz (Emilio Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, pág. 97).

[12] Su testimonio de 3 de abril (básicamente, «dijo que nada sabe ni presume»), es el 113 del proceso (en AHN, Inquisición, leg. 1866, exp. 5, fols. 756-757). Fue publicado íntegramente junto al de Antonio Capmany por Françoise Étienvre, *Rhétorique et patrie dans l'Espagne des lumières,* París, Honoré Campion Éditeur, 2001, págs. 380-382.

[13] Nicolás Fernández de Moratín, *Tragedias* (ed. Josep Maria Sala Valldaura), Barcelona, Crítica, 2007, pág. 341.

Dibujo preparatorio para la estampa grabada por Moreno Tejada en la *Hipermenestra*, tragedia de Lemierre traducida por el asistente de Sevilla (BNE, T/32670, IH/6587-2)

de los políticos y los ataques de la Iglesia como elementos que impiden en los años setenta el desarrollo teatral:

> Otra razón hay para que el mal gusto triunfe por más largo tiempo sobre nuestro teatro. La profesión histriónica está entre nosotros en el último desprecio, y se ejerce en casi todo el reino por personas de ínfima extracción, sin cultura, sin educación y sin conocimientos algunos. Los teatros de las provincias están dirigidos por otras personas a quienes el interés y la avaricia gobierna enteramente. Conocen el mal gusto del vulgo, y no pretenden reformarle, sino ponerle a logro. El gobierno mira con abandono un ramo de policía combatido en los púlpitos, desestimado de las personas austeras y nada favorecido de las que no lo son. Vea usted aquí por qué no hace progresos el teatro, y por qué continúa tratado con tanto descuido, como si en su reforma no interesasen la gloria y las costumbres de la nación. Pero sobre este abandono lloran en silencio las musas y sus amadores, y alguna vez se oyen sus gritos clamando contra la preocupación, que al fin han de vencer y desterrar (Sevilla, 13/9/1777; OC, II: 90-93).

Podríamos decir que Jovellanos se aparta de las tablas en 1773, justo el año en que cae Aranda, cuando el impulso que alentaba la escritura desfallecía y los proyectos quedaban sin salida inmediata. Años después, en la *Memoria sobre las diversiones públicas,* recordará el intento y cómo se vio frustrado:

> Bajo Carlos III el Bueno ganó algo la música y mucho la decoración, rayando más de una vez la esperanza de que se reformasen las demás partes de este espectáculo. Aun hubo un dichoso instante en que pareció que nuestra escena caminaba ya al mayor esplendor, pero una suerte aciaga detuvo aquel impulso. Competencias, disgustos, persecuciones, tristes accidentes que quisiéramos borrar de nuestra memoria volvieron a sepultarla en mayor abandono (OC, XII: 342).

La escritura de *El Pelayo* (1769-1773)

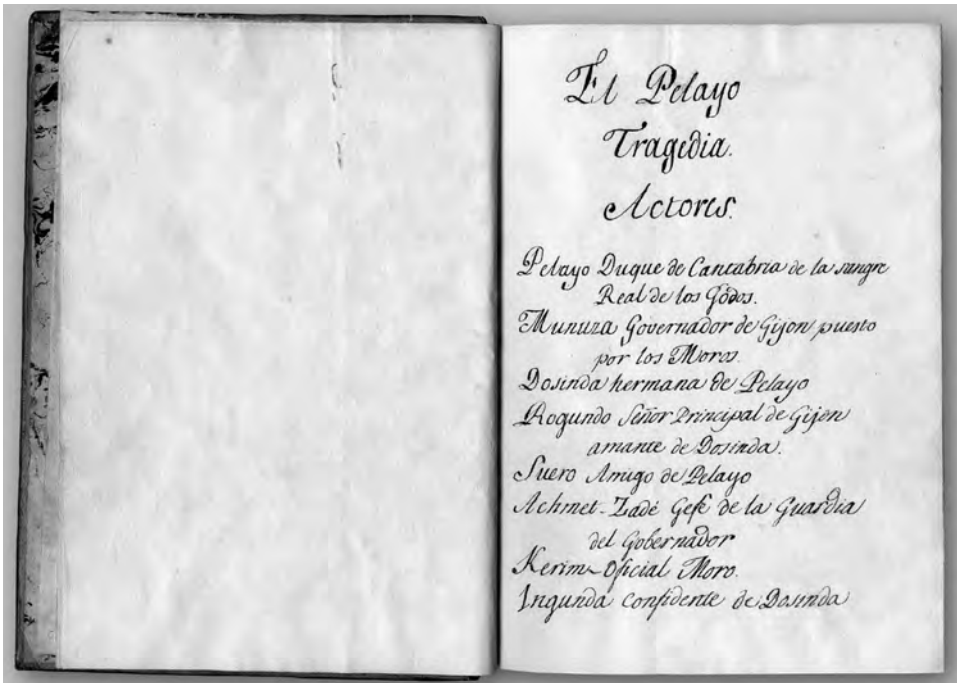
Gracias al testimonio del prólogo que el propio Jovellanos redactó para la obra y a las noticias que sobre ella proporciona Ceán Bermúdez[14], sabemos que Jovellanos escribió *El Pelayo* en Sevilla en 1769, que corrigió la tragedia entre 1771 y 1772, que en 1773 pensó en publicarla bajo nombre supuesto, que con vistas a esta edición redactó dicho prólogo, 22 eruditas notas y una disertación sobre la existencia de Pelayo, que desistió de publicarla, que finalmente se representó en Gijón en 1782, y que en estas versiones y en la representación la obra se titulaba *El Pelayo* y la hermana de Pelayo se llamaba Dosinda. *El Pelayo* vio la luz por vez primera en la edición de Ramón Cañedo de 1832 —a partir de ahora C1832—[15] y su texto fue el reproducido por todas las impresiones sucesivas, como la de Cándido Nocedal para la Biblioteca de Autores Españoles[16]. Se conservan, además, dos manuscritos: el manuscrito que

[14] Jovellanos dice en el prólogo que «esta tragedia, escrita en el año de 1769 y corregida en los de 1771 y 72, sale ahora a ver la luz pública»; y en paralelo, Ceán Bermúdez afirma: «Salió como era regular, con los defectos que se debían esperar de un joven inexperto. Su juicio y talento se los hicieron conocer. La dejó dormir dos años; volvió sobre ella en el de 1771, y acabó de corregirla en el de 72, sin que desde entonces hubiese vuelto a ponerle la mano, no porque estuviese satisfecho de ella, sino por el temor de tener que fundirla de nuevo. Quisieron sus amigos que la imprimiese, y como desde muchacho fue tan condescendiente con ellos, resolvió ejecutarlo en 1773, para lo cual escribió un prólogo, en que exponía los motivos que había tenido para su publicación, y para seguir el estilo y gusto de los franceses en la composición, y veinte y dos notas, con que procuraba ilustrarla, respondiendo al mismo tiempo a los reparos o defectos que pudieran ponerle los críticos. Acompañábala además una larga y erudita disertación sobre la existencia de don Pelayo, que también había escrito con motivo de satisfacer a las dudas que acerca de esta misma existencia manifestara don Gregorio Mayans en la defensa del rey Witiza que acababa de publicar en Valencia. Todo estaba pronto para la prensa bajo un nombre supuesto, pero el gran respeto, o por mejor decir, el miedo que tenía a las tragedias, y la desconfianza con que leía la suya, pudieron más esta vez que el obstinado empeño de la amistad, y las copias se quedaron en el mismo estado que tenían entonces». Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Memorias para la vida del Excmo. Sr. don Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de sus obras,* Madrid, Fuentenebro, 1814 [1820]. Las noticias que en esta obra se recogen sobre *El Pelayo* se editan como apéndice final de este estudio introductorio; remito a ellas.

[15] *Colección de varias obras en prosa y verso del Excmo. Señor don Gaspar Melchor de Jovellanos: adicionada con algunas notas por don R[amón] M[aría] C[añedo],* t. VI, Madrid, León Amarita, 1832, págs. 289-422.

[16] *Obras publicadas e inéditas de don Gaspar Melchor de Jovellanos. Colección hecha e ilustrada por don Cándido Nocedal,* Madrid, Rivadeneira, 1858 (Biblioteca de Autores Españoles, 46), págs. 51-76). Nocedal se aparta en ocasiones del texto de 1832, sin base filológica alguna; como decía socarrón Caso González: «Ninguno de estos textos tiene interés crítico, aunque Nocedal hace algunas correcciones de su propia Minerva» (OC, I: 355). Entre

desde 2018 se custodia en el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón (FD2657) —a partir de ahora PMCNJ—y el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (MSS/3705, fols. 165-262), que Julián Paz había identificado por la homonimia como *El Pelayo* de Manuel José Quintana[17] —a partir de ahora PBNE—.

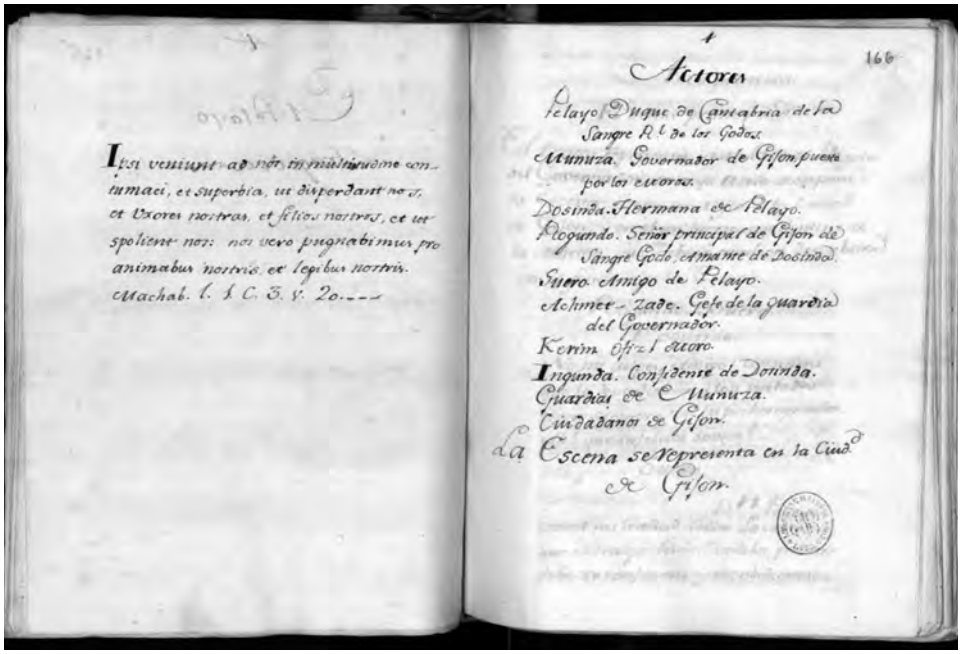

El Pelayo
Tragedia.
Actores.
Pelayo Duque de Cantabria de la sangre Real de los Godos.
Munuza Governador de Gijon puesto por los Moros.
Dosinda hermana de Pelayo
Rogundo Señor Principal de Gijon amante de Dosinda.
Siero Amigo de Pelayo
Achmet-Zadé Gefe de la Guardia del Governador
Kerim Oficial Moro.
Ingunda confidente de Dosinda

PMCNJ, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón (FD2657)

Por tanto, dos fuentes fiables nos indican la fecha de redacción y revisión de la obra y de constitución de todos los paratextos con vistas a una edición: el prólogo,

las ediciones posteriores cabe destacar, por razones extraliterarias, el *Pelayo. Tragedia por don Gaspar Melchor de Jovellanos* (Gijón, Imprenta y litografía de Torre y Compañía, 1891), editada con motivo de la inauguración de la estatua de Jovellanos en Gijón, el 6 de agosto de 1891; la ciudad conmemoraba al prócer con la elevación del monumento en piedra y otro en papel, formado por una canonizadora tríada que incluía esta tragedia, *El delincuente honrado* y el *Informe en el expediente de Ley Agraria*.

[17] Julián Paz ya dudada de tal atribución, pues anotaba: «ref. 2793. Pelayo (El). Tragedia en cinco actos y en verso, de D. Manuel Quintana?», *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, t. I, pág. 425, entrada 2793. Pero se mantiene así en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional,* t. X, ms. 3705, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1984, pág. 160. Finalmente, en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII,* ya señalaba Herrera Navarro entre las obras de Jovellanos: «*El Pelayo,* Ms. BNM» (Madrid, FUE, 1993, págs. 252). Agradezco a Ana Triviño, responsable del Centro de Documentación del Instituto del Teatro de Barcelona, la confirmación de que los dos manuscritos de *El Pelayo* allí conservados sin autoría consignada en la catalogación (con signaturas 82652 y 61792) son, efectivamente, de la obra de Quintana.



Ipsi veniunt ad nos in multitudine con-
tumaci, et superbia, ut disperdant nos,
et Uxores nostras, et filios nostros, et ut
spolient nos: nos vero pugnabimus pro
animabus nostris et legibus nostris.
Machab. l. 1. C. 3. v. 20.---

166

Actores

Pelayo Duque de Cantabria de la
Sangre R.l de los Godos.
Munuza. Governador de Gijon puesto
por los Moros.
Dosinda. Hermana de Pelayo.
Fogundo. Señor principal de Gijon de la
Sangre Godo, amante de Dosinda.
Suero. Amigo de Pelayo.
Achmet-Zade. Gefe de la guardia
del Governador.
Kerim. Oficial Moro.
Ingunda. Confidente de Dosinda.
Guardias de Munuza.
Ciudadanos de Gijon.
La Escena se representa en la Ciud.d
de Gijon.

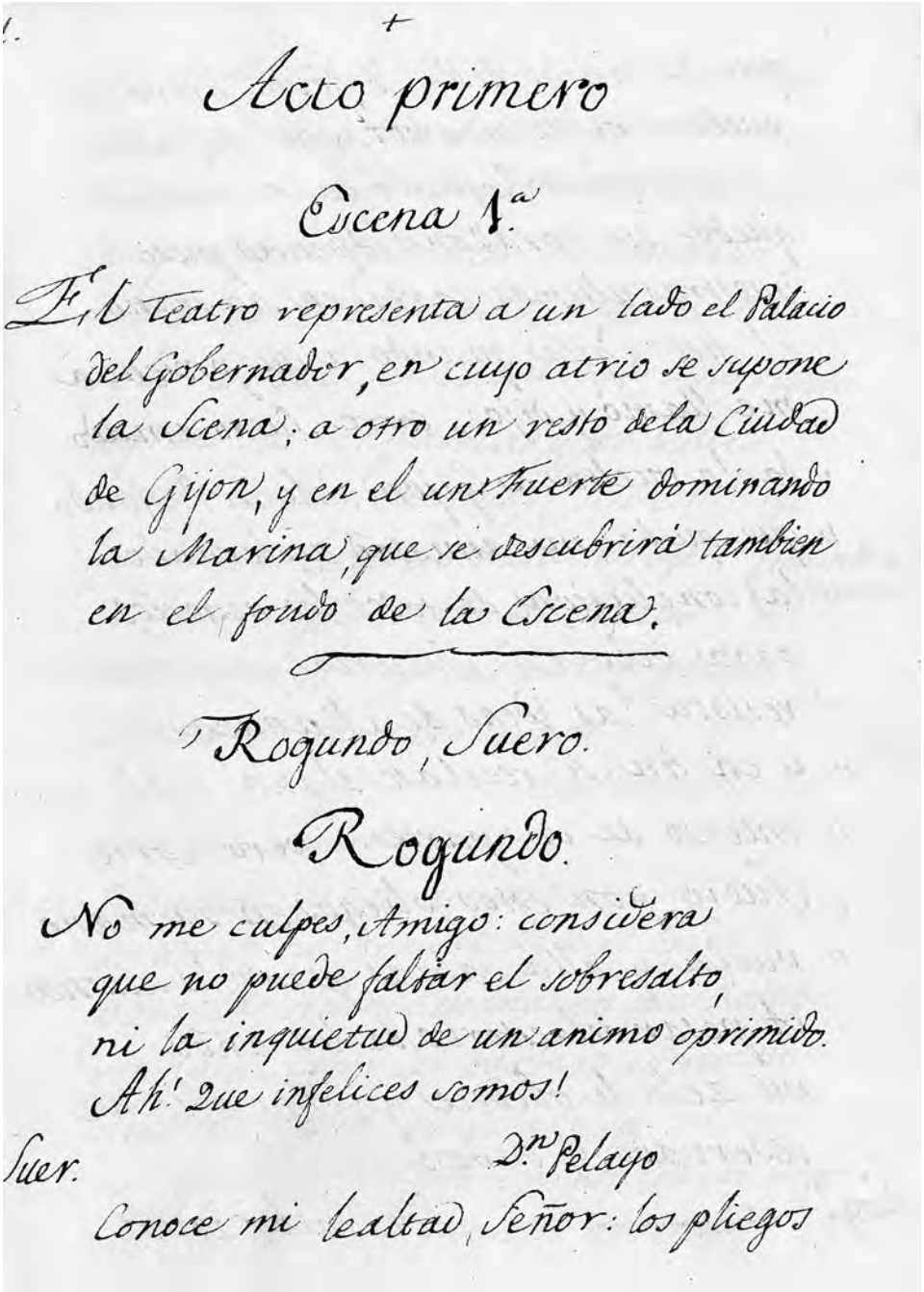
PBNE, Biblioteca Nacional de España (MSS/3705, fols. 165-262)

las *Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra* y la *Apología sobre la existencia de don Pelayo.*

Dado que el propio Jovellanos corrigió la obra, generando dos versiones, como señalaba Caso González, «el problema está en saber si ambas versiones son de Jovellanos y cuál de ellas es la primera» (OC, I: 353). Saber cuál es la versión redactada en 1769 y la corregida por él mismo en 1771 y 1772 y lista para publicación en 1773, que sería la definitiva, es posible gracias al testimonio de Jovellanos, que dice en la nota 6.ª de esas 22 notas que se acaban de citar, la relativa a la ubicación de «La escena en Gijón»:

> En el plan original de esta tragedia la escena estaba siempre en el atrio de Munuza; pero después, advertido por persona inteligente de los reparos que pudieran oponerse, y deseoso de venir a la verosimilitud, pasé la representación del segundo y tercer acto a un salón del mismo palacio, con lo que no se interrumpe la unidad de lugar, que sólo excluye la mudanza de la escena a largas distancias y diversas poblaciones.

De modo que la versión primitiva presenta un único espacio, mientras que la revisada presenta un desdoblamiento, con desplazamiento en los actos II y III del espacio abierto del atrio del palacio a un salón interior.



Acto primero

Escena 1.ª

El teatro representa a un lado el Palacio del Gobernador, en cuyo atrio se supone la Scena; a otro un resto de la Ciudad de Gijon, y en el un Fuerte dominando la Marina, que se descubrirá tambien en el fondo de la Scena.

Rogundo, Suero.

Rogundo.

No me culpes, Amigo: considera
que no puede faltar el sobresalto,
ni la inquietud de un animo oprimido.
Ah! Que infelices somos!

Suer. D.n Pelayo

Conoce mi lealtad, Señor: los pliegos

Acto I en PMCNJ, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón (FD2657), con espacio en el atrio del palacio

te veran en mi Corte, y a mi lado
ceñida de Diadema: en tu presencia
doblaran la rodilla, y enlazados
de nuevo los Leones, y las Lunas
seran en mis insignias el espanto
de los pechos rebeldes. Miserable
del que a mi amor se oponga temerario.

Acto 2.

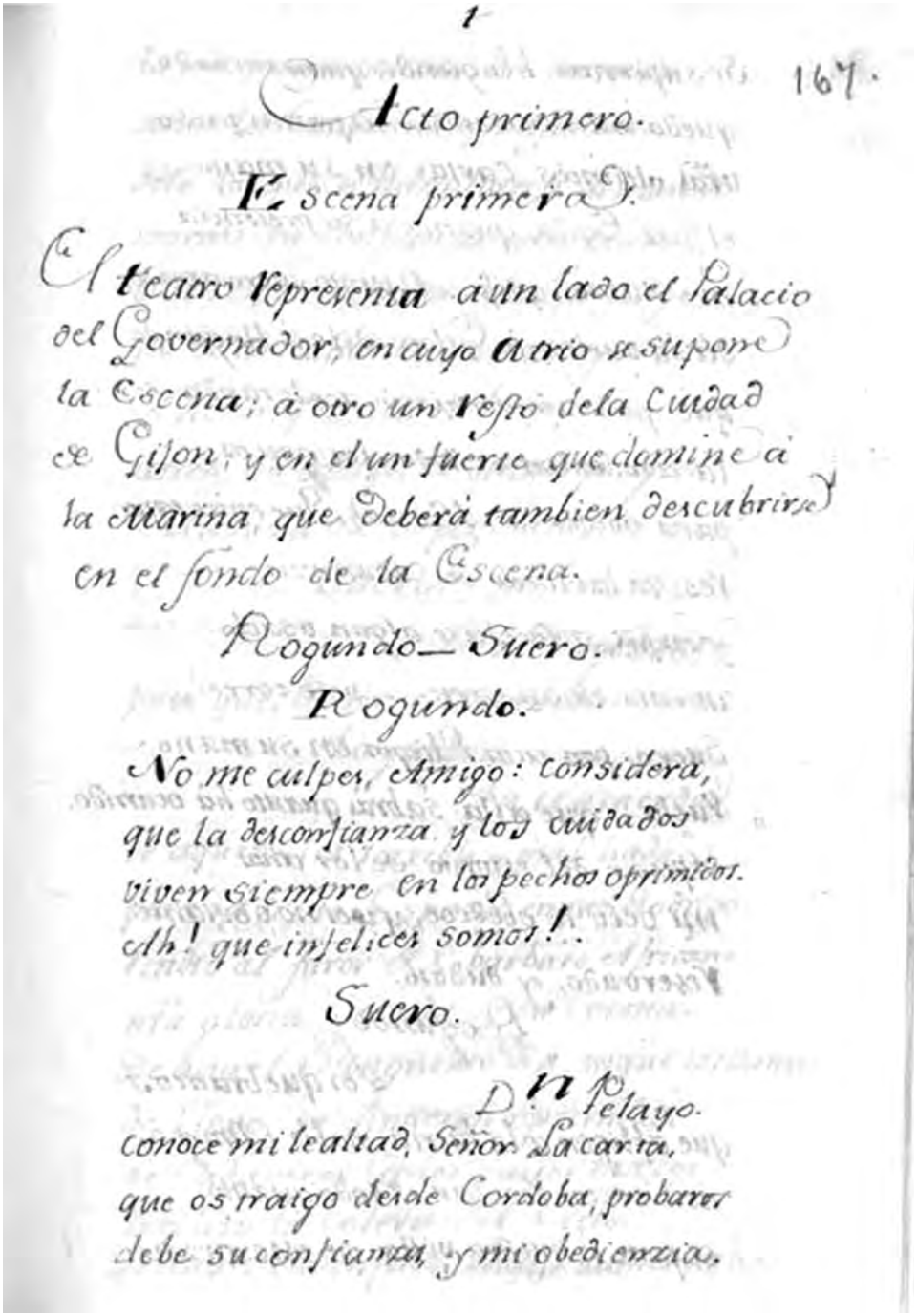
Escena 1.

Gran Salon del Palacio de Munuza.
Dosinda desde el fondo del teatro se va
acercando al frente dela Escena con mucha
pausa, y con semblante lloroso y afligido
Ynguada la sigue demonstrando tam-
bien su sentimiento con algunos adema-
nes de compasion

Dosinda, Ynguada.

Dosind. A donde estoi? A que mansion odiosa
me han traido? sin fuerza, y sin aliento
puedo apenas mover con tardo paso
los fatigados, y dolientes miembros

Acto II en PMCNJ, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón (FD2657),
con espacio en el salón del palacio



1

167.

Acto primero.

Escena primera.

El teatro representa a un lado el Palacio del Governador, en cuyo atrio se supone la Escena; a otro un resto dela Ciudad de Gijon, y en el un fuerte que domine a la Marina que deberá tambien descubrirse en el fondo de la Escena.

Rogundo — Suero.

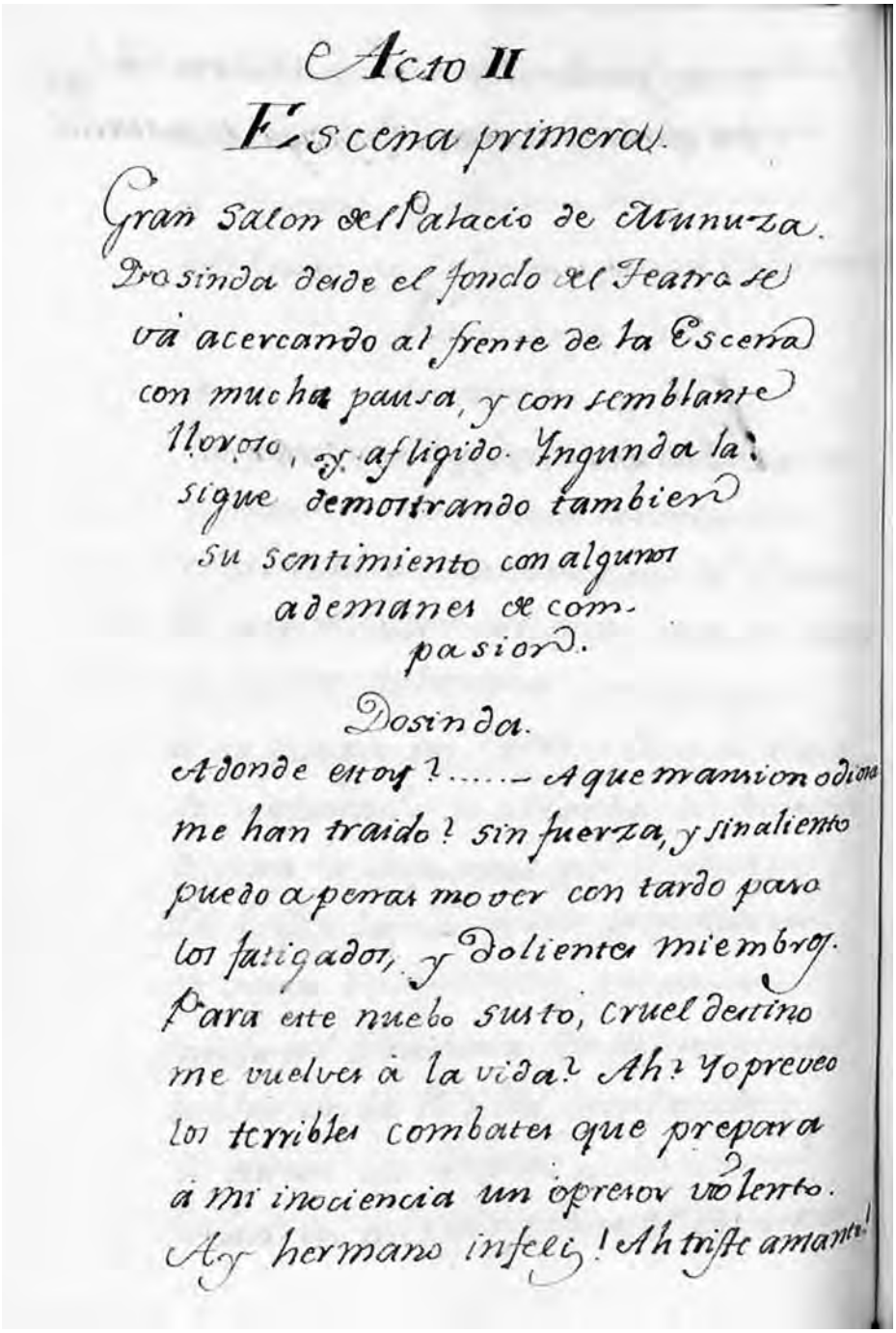
Rogundo.

No me culpes, Amigo: considera,
que la desconfianza y los cuidados
viven siempre en los pechos oprimidos.
Ah! que infelices somos!..

Suero.

Dn Pelayo
conoce mi lealtad, Señor La carta,
que os traigo desde Cordoba, probarles
debe su confianza, y mi obediencia.

Acto I en PBNE, Biblioteca Nacional de España (MSS/3705), con espacio en el atrio del palacio



Acto II

Escena primera.

Gran salon del Palacio de Munuza.
Dosinda desde el fondo del Teatro se
vá acercando al frente de la Escena
con mucha pausa, y con semblante
llorozo, y afligido. Inguada la
sigue demostrando tambien
su sentimiento con algunos
ademanes de com-
pasion.

Dosinda.

Adonde estoy? ..... A que mansion odiosa
me han traido? sin fuerza, y sin aliento
puedo apenas mover con tardo paso
los fatigados, y dolientes miembros.
Para este nuebo susto, cruel destino
me vuelves à la vida? Ah! Yo preveo
los terribles combates que prepara
à mi inocencia un opresor violento.
Ay hermano infeliz! Ah triste amante!

Acto II en PBNE, Biblioteca Nacional de España (MSS/3705), con espacio en el salón del palacio

En paralelo a esta revisión, se preparan los textos que han de acompañar la edición: el prólogo, las notas históricas y una apología del rey Pelayo. Como la transmisión del texto es compleja, en algún momento se llegó a dudar de que el prólogo que conocemos hubiera sido realmente redactado en 1773, y no con posterioridad[18]. En principio, el testimonio de Ceán Bermúdez estableciendo su datación en 1773 es decidido: «Quisieron sus amigos que la imprimiese, y como desde muchacho fue tan condescendiente con ellos, resolvió ejecutarlo en 1773, para lo cual escribió un prólogo, en que exponía los motivos que había tenido para su publicación y para seguir el estilo y gusto de los franceses en la composición». Es cierto que las marcas temporales del propio Jovellanos son difusas y parecen evocar cierta distancia: *ahora, en el año 69, antes, al tiempo de escribirle*… Pero dos datos confirman la datación: uno, que el propio Ceán Bermúdez señala que la *Apología sobre la existencia de Don Pelayo, restaurador de España* se escribe en contestación a la *Defensa del rey Witiza* «que acababa de publicar en Valencia» Mayans, y esta obra se publica en 1772[19]. Y dos, que en una nota al pie que Jovellanos incluye en el prólogo, señala: «Cuando estaba formando este prólogo llegó a mis manos el *Ensayo sobre el Theatro español* y las dos composiciones del Sr. Latre. Los inteligentes saben cuánto pueden contribuir estas bellas y recientes producciones a la confirmación de mis ideas»; el ensayo de Tomás Sebastián y Latre, secretario del Consejo, se publica en 1772[20], y precisamente Latre hace llegar a Pablo de Olavide un ejemplar en febrero de 1773, cuando se está redactando este prólogo[21].

Queda confirmada, pues, la fecha de redacción de los paratextos y cómo estaba conformada la obra que en 1773 se pensaba enviar a imprenta. El conjunto de paratextos que arropan a *El Pelayo* —la *Apología* permanece perdida— constituye una notable aportación a la teoría e historia del teatro neoclásico, especialmente de la tragedia de tema nacional, escritos por quien participa activamente en la renovación teatral del siglo, como autor, con *El Pelayo* y *El delincuente honrado,* y como teórico, historiador y político, pues todos estos flancos presenta la *Memoria sobre las diversiones públicas,* cuya redacción le encarga la RAH en 1786. Desde el punto de vista de la historia del teatro, trascienden a la propia obra, constituyéndose en

[18] René Andioc, «El extraño caso del estreno de *Munuza*», *Bulletin Hispanique*, vol. CIV, n.º 1 (2002), págs. 71-100; estas reflexiones en págs. 83-84.

[19] Valencia, Joseph Tomás de Orga, 1772.

[20] Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772.

[21] «Sé y me consta que V. S. es uno de los mayores conocedores del teatro y el único que pudiera darnos a los aplicados a la poesía dramática unos perfectos modelos para su imitación. Este concepto me estimula muy particularmente a que desee merecer la aprobación de V.S., si no por el desempeño de las piezas, a lo menos por el pensamiento de reformar nuestro teatro, cuya obra continuaré en todas sus partes, si fuese yo tan feliz que el gobierno estimase por útil mi idea», Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro,* pág. 88. La obra se dedicaba al conde de Aranda e incluía las refundiciones de una tragedia y una comedia: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla y *El parecido en la corte* de Moreto.

un excepcional testimonio del proceso creativo de un dramaturgo neoclásico que asume, pero lidia, con la preceptiva dramática.

Del prólogo cabe destacar, más allá de las reflexiones teóricas, los datos contextuales y las razones que arguye para haber escrito la obra, su deseo de salir a la palestra sin patronos ni aprobantes, que se desarrolla más ampliamente en los borradores. Pese a su carácter inacabado, estos bosquejos no son un mero ensayo de lo definitivamente expuesto, sino verdadero telar en que atisbar líneas luego juzgadas inapropiadas para ver la luz, donde se percibe, si no el verdadero, otro carácter de Jovellanos: «Allá va mi tragedia sin patronos ni aprobantes», comienza ufano en el primer borrador; e, irónico, justifica así su escritura en el segundo: en «un tiempo en que todos quieren ser maestros y reformar el mundo, pues oímos todos los días chillar las prensas y vemos fatigarse los impresores con las innumerables y diversas obras que componen nuestros profesores y literatos, no será razón que yo, que soy un hombre ocioso y sin destino, deje pasar el tiempo sobre las horas de mi vida sin trabajar cosa alguna». Esta extensa reflexión queda muy mutilada en la versión final, donde se han perdido algunas expresiones más duras, y se ha matizado el tono, un tanto arrogante u orgulloso. En todo caso, es muy moderno su empeño en salir a la palestra sin patronos ni aprobantes, remitiendo al juicio del público, sus paisanos y compatriotas. Como ha subrayado Fernando Durán, esta actitud es síntoma de modernidad e inherente al hombre de letras ilustrado. Las viejas fórmulas adulatorias, en que la propia dignidad se mide por la de aquel que ha honrado al escritor con su protección y que son «huella del papel subordinado y casi servil que seguían manteniendo los hombres de letras en la sociedad del Antiguo Régimen», van borrándose a lo largo del siglo, porque «a más individualismo y autoestima profesional del ocio literario, menos gustará el autor de legitimarse mediante el trato con magnates»[22]. En el caso de Jovellanos, tempranamente se manifiestan su individualismo y autoestima, expresados con contundencia[23].

[22] Fernando Durán López, *Vidas de sabios: el nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*, Madrid, CSIC, 2005, pág. 318.

[23] Andando el tiempo, sería el sentir del siglo. Es buen testimonio la carta de Leandro Moratín a Juan Pablo Forner, aunque no la escribiera en 1787, sino *antedatándola* como decía Andioc (*Epistolario*, pág. 105): «En cuanto a la dedicatoria, ya sabes que no estoy bien con ellas, y que muchas veces nos hemos burlado de las antiguas y modernas que hemos habido a las manos, y creo que merecían toda nuestra burla. Exceptúo aquellas en que, dándose razón de la obra y desenvolviendo principios justos del arte o de la materia a que pertenece, pueden considerarse como prólogos, y en este caso es bien indiferente que vayan dirigidas al lector pío o al protector magnánimo. La tuya adolece un poco del gusto antiguo. Déjate de Osorios y de Moscosos, y de recalcarte sobre las antiguas glorias de los tatarabuelos de su Excelencia: si él es un badulaque, le avergüenzas con acordárselos; y si es un hombre de provecho, para nada los necesita. Cíñete a decirle, en cuatro renglones, que le dedicas tu obra porque le estás agradecido, y nada más. Pasó ya el tiempo en que se persuadía el más ignorante escritor que con una dedicatoria encomiástica, un prólogo erizado de textos y unas censuras o aprobaciones pedantescas sorprendería el juicio de sus lectores, y aseguraría el despacho y la celebridad de su libro. La experiencia ha dado ya a conocer que nada de esto sirve».

Por otro lado, cabe reseñar que aunque en los borradores baraja citar distintas fuentes, en el prólogo Jovellanos sólo cita una obra: «Belloy mereció en Francia las distinciones que a todos constan, por haber ensalzado las glorias de su nación en *El sitio de Calais*»[24]. Y no la cita en vano. En ella se recordaba en 1765 la valentía de los franceses asediados al inicio de la Guerra de los Cien Años a una recién vencida Francia en la Guerra de los Siete Años (1756-1763), por lo que la obra fue aclamada como la primera tragedia nacional francesa y el autor reconocido institucionalmente como un héroe nacional. El propio Luis XV había solicitado una representación en Versalles y promovido su puesta en escena gratuita ante las tropas, con la esperanza de que la exaltación patriótica que latía en la tragedia y el recuerdo del mítico sitio reconfortarían a una Francia que acababa de ceder ante Inglaterra en el Tratado de París (1763).

De hecho, creo que la impronta de *El sitio de Calais* puede advertirse en *El Pelayo.* En su portada figuran los versos de Horacio *celebrare domestica facta* que Jovellanos citará justo después de reivindicar la obra, y que se convirtieron en emblema de la nueva tragedia neoclásica. Y bien pudiera ser que condicionara la propia inclusión de las *Notas* en *El Pelayo* —paratexto inusual frente a los comunes prólogos—, pero no porque la tragedia francesa ya las incluyera, sino por el calco de la estructura de presentación, por la abundancia de fuentes históricas citadas en ambos casos para justificar las decisiones literarias tomadas, e incluso por el paralelismo de algunas de las argumentaciones: así, Jovellanos argumenta sobre las razones del nombre de Dosinda, del mismo modo que Belloy señala en su nota sobre la esposa de Eduardo que, aunque la mayoría de los historiadores la llaman Phillipe, él prefiere el nombre de Isabelle, por ser más agradable y menos dado a confusión.

Las veintidós notas básicamente justifican las decisiones literarias tomadas en la obra cuando Jovellanos entiende: que las referencias pueden ser desconocidas para el lector —como la nota sobre las aras sextianas, Eudón y Pedro, la condición de ciudad de Gijón…—; que pueden resultar heterodoxas en relación a la preceptiva de la tragedia neoclásica —como esa nota 6.ª en que argumenta que desdoblar el espacio pero dentro del mismo palacio no quiebra la unidad de lugar—; que no condicen con el relato de las crónicas que narran su historia —la condición de muladí de Munuza, su muerte en Gijón, la existencia de Dosinda o la historia de los amores de ambos—. En constante diálogo con el paradigma literario e histórico, las notas revelan las milenarias tensiones entre la Literatura y la Historia y la Literatura y la Poética, exhiben el conocimiento de las fuentes para legitimar sus decisiones y

[24] Pierre Laurent de Belloy, *Le siège de Calais,* París, Duchesne, 1765. Véase la reciente edición de Logan J. Connors (Modern Humanities Research Association, 2014); y sobre ella el clásico de Clarence D. Brenner, *L'histoire nationale dans la tragédie française du XVIIIe siècle,* Berkeley, University of California Press, 1929.

La estampa representa a De Belloy coronado por las alegorías de la Fama y la ciudad de Calais, en diseño de N. R. Jollain grabado por L. S. Lempereur, Grabador del Rey (Biblioteca Nacional de Francia, Estampas, FOL-QB-201 (109))

(63)

L'Épouse d'Edouard, l'intrépide Isabelle.

La plûpart des Historiens la nomment *Philippe*, quelques autres *Isabelle*. Peut-être portait-elle les deux noms. J'ai dû choisir le plus agréable, & éviter celui qui aurait pu faire quelque confusion avec le nom de Philippe de Valois. Elle étoit fille du Comte de Hainault, & Niéce du Roi de France.

Héros dans le combat, Homme après la victoire.

J'ai regret que mon sujet ne m'ait pas permis de donner plus d'éloges aux fameux Prince de Gales, connu sous le nom du Prince Noir, & beaucoup plus Grand-homme que son Père. Je n'ai pû donner une idée de sa magnanimité, qu'en lui faisant sauver le Comte de Vienne, sans ordre d'Edouard, & au risque même de le mécontenter. Cette action est absolument dans son caractère, & sa vie offre plus d'un trait de cette nature. Lorsqu'il eut pris le vaillant Du Guesclin à la bataille de Navaret, Edouard lui recommanda de le faire garder avec soin. Mais le Prince de Galles le mit en liberté, dès qu'on lui fit entendre qu'il serait soupçonné de craindre Du Guesclin, s'il le retenait prisonnier.

Toi qui, s'osant nommer le vrai Roi des Français.

Ces cartels étaient fort de mode en ce tems-là. Edouard avait envoyé défier Philippe de Valois en 1340. Philippe le défia à son tour pendant le Siège de Calais. Le Roi Jean en fit de même en 1355. Toutes ces démarches furent sans effet. Elles étoient conseillées par le courage, & combattues par des raisons supérieures.

Seigneur, songez au vôtre... Ah! quand des fers brûlans
Etoient prêts de percer & d'embrâser ses flancs....

On a accusé Edouard d'avoir été un Fils barbare. Il a, dit-on, déthrôné son Père; il a ensuite relegué sa Mère dans une prison, où il l'a retenuë pendant 18 ans, ne lui donnant que 500 livres sterlings de pension. Le premier de ces réproches est faux dans le fait: l'autre est injuste & mal fondé dans ses conséquences.

D'abord, il n'est dit nulle part, & on ne peut pas même imaginer qu'Edouard ait déthrôné son Pere. Il n'avait pas 13 ans quand sa Mère débarqua avec lui en Angleterre, & se mit à la tête de l'armée: il était né en Octobre 1313, & ce fut dans les premiers mois de l'année 1326, que la Reine déclara la guerre, non pas à son mari, mais à ses Mignons. Car le Manifeste était rempli, selon l'usage, des plus fortes assurances de respect pour le Roi. On ne déthrône pas son Père à 12 ans & demi; & au contraire, l'on croit facilement

Notas históricas en *Le siège de Calais* de Pierre Laurent De Belloy (París, Duchesne, 1765)

(414)

do el fundamento de su título, no de la accion, sino de la persona mas famosa que interviene en ella. Por la misma razon me abstuve de imitar al señor Moratin, que dió á la suya el nombre de *Hormesinda*. Esta persona, cuya existencia no está aun bien probada, y cuyos amores pasan por fabulosos, no debe dar nombre á un drama, en que entra como persona episódica para los críticos, y como persona verdadera para los eruditos.

Munuza.

5.ª No están de acuerdo los historiadores sobre el nombre, la patria y la religion de este personage. Unos le llaman Monuza, como el Cronicon de D. Alonso, y el de Albelda. Otros Numancio, como Garibai y Saavedra. Algunos le llaman Manuces, como Abulcacin (ó el novelero Miguel de Luna), y otros en fin Munuza, como D. Rodrigo y Ferreras. Cuál le hace moro, y por consiguiente mahometano, cuál godo, y por lo mismo católico. En estos términos nos pareció que podiamos aplicarle el caracter y cualidades que tiene en este drama, para hacerle mas sobresaliente en su accion. Como quiera que sea, no se debe confundir este Munuza con otro del mismo nombre, árabe de nacion, que fue gobernador de Celtiberia, se rebeló contra Abderramen, hizo alianza con el duque de Aquitania Eudon, casó con una hija suya, y últimamente, perseguido de sus enemigos y compatriotas, se dió la muerte precipitándose de las alturas de los Pirineos, como refieren el Pacense y Ferreras.

Dosinda.

6.ª Todos habrán estrañado que demos este nombre á la hermana de Pelayo, á quien otros han llamado Hormesinda, aunque acaso con menos fundamento. Este punto merece alguna investigacion.

7.ª Debe advertirse que los historiadores que refieren estos amores de Munuza con una hermana de Pelayo, no han señalado á esta señora nombre alguno, ni el arzobispo D. Rodrigo, á quien siguieron los demas, le señala. Posteriormente se le aplicó el nombre de Hormesinda, acaso porque habiendo de darle alguno, les pareció mas regular á algunos modernos aplicarle el mismo que tuvo la hija de Pelayo, que casó despues con D. Alfonso el Católico, y á quien llamaron los antiguos Hermesenda, Hermosinda ó Hermiselda.

8.ª En un privilegio ó escritura de donacion que existia el siglo pasado en el archivo de la insigne iglesia colegial de Santillana, y

Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra en C1832

constituyen una estratégica defensa contra posibles reparos, un parapeto inteligente en un siglo inmerso en una batalla del teatro en que las polémicas bullían con brío, y las banderías no dejaban pasar oportunidad de fijar posiciones.

Por último, acompañaba la obra la *Apología sobre la existencia de don Pelayo, restaurador de España*; según Ceán Bermúdez, «una larga y erudita disertación sobre la existencia de don Pelayo, que también había escrito con motivo de satisfacer a las dudas que acerca de esta misma existencia manifestara don Gregorio Mayans en la *Defensa del rey Witiza* que acababa de publicar en Valencia». Aunque permanece perdida, el título dice bastante de lo que debía de ser. La redacción se produjo de forma inmediata a la publicación de Mayans y al tiempo que revisaba la tragedia, que acabó de corregir en 1772 y, por tanto, tragedia y apología formaban en 1773 un conjunto reivindicador de la figura de Pelayo, cuya existencia Mayans acababa de poner en cuestión, una vez más.

DEFENSA
DEL REI WITIZA.
SU AUTOR
D. GREGORIO MAYANS I SISCAR,
del Consejo del Rei Nuestro Señor,
i Alcalde Honorario de su Real
Casa i Corte.

CON LICENCIA: EN VALENCIA:
POR JOSEF, I THOMAS DE ORGA.
AÑO M.DCC.LXXII.

Tal era la obra cuya edición estaba prevista en 1773, aunque con el tiempo se incorporaría un paratexto más: el prólogo en verso que se recitaría antes de la representación gijonesa[25]. Como en la versión primitiva toda la obra se mantiene en un único espacio y en la revisada por el propio Jovellanos éste se desdobla en atrio y salón, esto nos permite saber que PBNE, PMCNJ y C1832 transmiten la versión corregida. No se conocen manuscritos de la versión primitiva —a partir de ahora Ω1769—. Los manuscritos conservados, PBNE y PMCNJ, no presentan los paratextos, y en C1832 falta la *Apología,* que hoy aún se da por perdida. Tal sucede con el manuscrito que Cañedo utilizó para su edición y el manuscrito que presentaría la versión lista para imprenta con todos los materiales descritos —a partir de ahora Ω1773—. Esto, si el manuscrito base de C1832 no fuera el propio Ω1773, si la *Apología* se hubiera visto desgajada físicamente de él; o si no fuera PBNE, pues van de la mano.

[25] Se conserva en la Biblioteca Nacional de España (MSS 12.958/29). Fue publicado por primera vez por Georges Demerson, «Quatre poèmes inédits de Jovellanos», en *Bulletin Hispanique,* vol. LVIII (1956), págs. 36-47; el poema en págs. 43-45; y, posteriormente, por Caso González (en *Poesías de G. M. de Jovellanos,* Oviedo, RIDEA, 1961, págs. 200-203; y luego en OC, I: 198-199.

El Pelayo y *Munuza*

Sin embargo, una versión titulada *Munuza* y en que la hermana de Pelayo se llama Ormesinda fue estrenada por la compañía de Manuel Martínez en el Teatro del Príncipe, el 8 de octubre de 1792 —en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conservan dos manuscritos utilizados en la representación (BHMM TEA 1-44-17 A y B)—. Y al tiempo fue editada de forma anónima, como económica suelta en 1792[26] y encuadernada en el tomo V de la *Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatros de esta corte* impresa en Madrid por Ramón Ruiz, sin fecha, pero en enero de 1793[27]. Otra edición fue publicada posteriormente por Juan Francisco Piferrer en Barcelona, con erratas tan notables como el inaugural *presonas* que abre el listado de personajes[28].

El primero que se planteó el dilema de si las modificaciones de *Munuza* eran de Jovellanos fue Ceán Bermúdez, que tuvo noticia de tal edición ya fallecido Jovella-

[26] Aunque *Munuza* carece de pie de imprenta, fue publicado esos mismos días, pues se anuncia en la *Gaceta de Madrid* al día siguiente de la representación «Munuza: tragedia en cinco actos. Véndese a 2 rs. en la Librería de Castillo, frente a las gradas de S. Felipe; en el puesto de Cerro, calle de Alcalá, y en el del *Diario*, frente a Sto. Tomás» (*Gaceta de Madrid,* n.º 81, 9/10/1792).

[27] Se recoge en la *Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatros de esta corte. Tomo V, que comprende las representadas en el año de 1792,* Madrid, en la Imprenta de Ramón Ruiz, s. f. [1793]. Son volúmenes facticios, pues cada texto lleva su propia numeración y en la página final algunas, como el *Munuza,* incluyen los datos de los puestos de venta de la suelta y sus precios. Si la suelta costaba dos reales, el volumen de la colección se vende «en tomos de pasta a 20 cada uno, en pergamino a 16, y a la rústica a 15, y por docenas con mayor equidad». Este tomo V se publicó ya en enero de 1793, porque el tomo se anuncia a finales de mes en la *Gaceta de Madrid* (n.º 9, 29/1/1793), y sobre todo porque recoge obras anunciadas en la *Gaceta* como representadas en enero de ese año.

[28] *Munuza, tragedia en cinco actos,* Barcelona, en la oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M., [s. f.], véndese en su librería, administrada por Juan Sellent; sobre su fecha, sólo cabe decir que ha de ser posterior a 1793 (y, por tanto, a la edición madrileña), pues Juan Francisco Piferrer se hizo cargo del negocio ese año, a la muerte de su madre, Eulalia Piferrer. Sigo el razonamiento utilizado por Philip Deacon para datar las ediciones de *El delincuente honrado* de Jovellanos de la Viuda de Piferrer en «*El delincuente honrado* de Jovellanos: estudio bibliográfico de ediciones tempranas y noticia de impresiones desconocidas (1773-1823)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII,* n.º 25 (2015), págs. 239-284. La cronología de la familia Piferrer consta en Francesc Xavier Burgos y Manuel Peña Díaz, «Imprenta y negocio del libro en la Barcelona del siglo XVIII. La casa Piferrer», *Manuscrits: Revista d'Història Moderna*, n.º 6 (1987), págs. 181-216.

MUNUZA.

TRAGEDIA EN CINCO ACTOS.

PERSONAS.	ACTORES.
Munuza, Gobernador de Gijon.....	Sr. Antonio Robles.
Pelayo Duque de Cantabria.....	Sr. Joseph Huerta.
Ormesinda, hermana de Pelayo.....	Sra. Maria del Rosario.
Rogundo, Señor principal de Gijon	Sr. Isidoro Maiquez.
Suero, amigo de Pelayo.....	Sr. Vicente Garcia.
Acmeth Zadé, Xefe de la guardia del Gobernador.....	Sr. Tomás Ramos.
Kerim, Oficial Moro.....	Sr. Vicente Romero.
Ingunda, confidenta de Ormesinda	Sra. Josefa Luna.
Guardias de Munuza.....	
Ciudadanos de Gijon.....	

El Teatro representará una parte del palacio del Gobernador, en cuyo átrio se supone la Escena; otra un resto de la Ciudad de Gijon, y en él un fuerte que domine la marina, que deberá descubrirse en el fondo de la Escena.

ACTO PRIMERO.

ESCENA PRIMERA.

Rogundo, Suero.

Rog. No culpes mis temores noble Suero;
siempre la desconfianza, y los cuidados
habitan en los pechos infelices;
mas ya nada recelo.
Suer. D. Pelayo
conoce mi lealtad: Señor, la carta
que os traigo desde Cordova, probaros
debe su confianza, y mi obediencia.
Si supierais, Rogundo, quan turbado
queda su corazon! Apenas puso
vuestras ultimas cartas en su mano
el fiel Egila, quando á su presencia
me hizo llamar; me dixo: »Suero amado,
»parte al punto á Gijon; dile á Regundo,
»que queda mi amistad acelerando
»la conclusion de todos los negocios
»para volver á Asturias. Que entre tanto
»resista las ideas de Munuza,
»y en fin, que si recela algun osado
»intento de su parte, que efectue
»sin mi presencia el prometido lazo
»con mi hermana Ormesinda u con sus cartas
tomé al punto el camino; pero en vano
os lo repito, siempre receloso
dudais de mi lealtad.
Rog. En los quebrantos
que padece la patria, noble Suero,
debemos recelar de todo quanto
se pone á nuestra vista. De Munuza
la politica diestra ha grangeado
algunos corazones con astucias;
solo los que se humillan á su mando
logran su confianza, los leales

nos. Ceán se resistía a creer que los cambios del *Munuza* de 1792 fueran obra suya, según hace constar en una nota al pie.

> Después de escrito esto llegó a mis manos una tragedia impresa, titulada *Munuza.* No fue poca mi sorpresa cuando vi que era la misma que el *Pelayo,* aunque con mil variaciones en los versos, y con la diferencia de llamar Ormesinda a la hermana de don Pelayo. No señala el autor, el pueblo, la oficina ni el año en que se imprimió, lo que manifiesta haber sido subrepticiamente. Es cierto que sus variantes son más acertadas y correctas que las de la antigua copia que yo saqué en Sevilla y conservo; lo que me hace sospechar que la impresión se hizo por otra más moderna, corregida acaso por el autor antes de representarla en Gijón. Pero nunca podré convenir en que Jove Llanos hubiese mudado el título, ni cambiado el nombre de la dama, porque precisamente sobre uno y otro escribió dos notas muy eruditas cuando compuso la tragedia, y porque cuando se representó muchos años después en Gijón, la intituló todavía *Pelayo*, y llamó *Dosinda* a su hermana. Esto pudiera probar que quien hizo estas mudanzas, sin contar con el autor, ausente entonces de Madrid, intentó engañar a los que no la habían leído antes de imprimirla, haciéndola pasar por otra distinta.

Cuando en 1984 Caso González aborda la primera edición crítica de la obra (OC, I: 351-466), se plantea de nuevo la cuestión. En ese momento, maneja únicamente M1792 y C1832 y es consciente de que Jovellanos corrigió la obra en 1771-1772, por lo que razona que ambas versiones son de Jovellanos y que cada edición corresponde a un momento textual. Y, como M1792 es más tardía que la versión de 1773 que transmite C1832, concluye que *Munuza* es la versión corregida, y a efectos filológicos, la definitiva. Por tanto, adopta M1792 como texto base de su edición crítica[29], incorpora cuando lo estima conveniente lecturas de C1832 y funde ambos títulos en uno: *El Pelayo o la muerte de Munuza*.

Sin embargo, ya fallecido Caso González, en 1996 René Andioc y Mireille Coulon[30] dieron a conocer con sorpresa el recibo en que el dramaturgo Luciano Francisco Comella cobraba por *El Monuza* [sic] 1.500 reales el día antes de la representación madrileña, importe que se corresponde con lo que cobraba un autor por una obra original[31], y señalaban: «lícito es pues dudar que se representase entonces

[29] Cabe reseñar que, antes de conocer la edición de 1792, de que sólo tenía referencias, Caso González no estaba decidido sobre esta cuestión, pues en 1966, subrayando que el verdadero protagonista de la obra es Munuza, afirmaba: «no iba tan descaminado el que le cambió el título, fuera quien fuera» (José Miguel Caso González, «El comienzo de la Reconquista en tres obras dramáticas. Ensayo sobre estilos de la segunda mitad de siglo XVIII», *El Padre Feijoo y su siglo,* Oviedo, Cátedra Feijoo, t. III, 1966, págs. 499-509; cita en pág. 505).

[30] René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols., vol. I, pág. 585.

[31] Así, en 1770 Cañizares cobraba 1.500 reales por una comedia, y 600 más por dos sainetes. Véase Jerónimo Herrera Navarro, «Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII», *Revista de Literatura,* tomo LVIII, n.º 115 (1995), págs. 47-82; referencias en págs. 58-59.

la tragedia *original* de Jovino», explicitando la necesidad de revisar el problema de las dos versiones. Tal hizo René Andioc en 2002[32]; manejando ya los manuscritos PBNE y BHMM, concluye discretamente «la probabilidad de la intervención ajena incluso en la modificación del título» y confirma la teoría de Ceán de que una mano ajena ha generado cambios en *Munuza* y de que el plagio explica el anonimato bajo el que se publicó. Aporta también entonces Andioc otros diversos argumentos de carácter textual e histórico, entre los que hay tres de mayor consistencia que conviene reordenar y analizar en detalle, sumando algunos otros.

Uno es la inverosimilitud de que Jovellanos cambiara el nombre de Dosinda por el de Ormesinda después de que Moratín representara en el Coliseo del Príncipe y publicara su *Hormesinda* en 1770. Efectivamente: considerando que el propio Jovellanos se defiende de una posible acusación de apropiación de esta obra en el prólogo de 1773, lo lógico sería marcar distancias con ella; y la modificación de Dosinda por Ormesinda en 1792 pudo deberse, precisamente, a que la obra de Moratín era conocida para el público, y por tanto ya asociaba este nombre a la hermana de Pelayo. En esta línea hay también que argumentar que Jovellanos en el prólogo de 1773 afirma: «aunque pudiera intitular esta tragedia la *Muerte de Munuza,* he querido distinguirla con el ilustre nombre de *Pelayo,* tomando fundamento de su título, no de la acción, sino de la persona más famosa que interviene en ella»; si tal afirma, resulta extraño que después decidiera titularla *Munuza.*

Un segundo argumento es que el prólogo en verso destinado al estreno gijonés de 1782 confirma que entonces Jovellanos seguía fiel al título de *Pelayo* y el nombre de Dosinda. Aunque hay que reseñar que el manuscrito de este prólogo conservado en la BNE carece de datación ni título, las alusiones del texto a que la representación tiene lugar en Gijón son inequívocas; por otro lado, tiene este testimonio especial valor porque la copia es un borrador autógrafo del propio Jovellanos, y se halla en una serie relevante y fiable de sus poemas: el ms. BNE 12.958 es el que Caso González llama *Manuscrito A* (OC, I: 42) que acoge otros poemas suyos, varios claramente autógrafos[33]. En esta misma línea paratextual, hay que reseñar lo que sucede con las *Notas* que Jovellanos redactó para *El Pelayo*; el propio Caso González era consciente de que varias no funcionan en relación a M1792, sino a C1832: tal sucede con la 1.ª y la 3.ª, relativas al propio título y al nombre de Dosinda; con la 6.ª, «La escena en Gijón», dado que la acotación ha sido suprimida en M1792; con la 15.ª, relativa al

[32] René Andioc, «El extraño caso del estreno de *Munuza*», págs. 71-100.

[33] Aunque Caso González afirma que los números 28, 30, 31 y 35 fueron comprados a Cesáreo Orbera en 9 de noviembre de 1888 (OC, I: 42), en la catalogación de la BNE consta que éste (29) también lo fue. Los otros comprados son: 12.958-28: *Elegía a la ausencia de Marina;* 30: diversas redacciones de la primera parte del romance contra Huerta; 31: A *Galatea*; y 35: *Soneto a Enarda*.

verso *Nacidos entre riscos*, que en M1792 es modificado; con la 16.ª, que se refiere al verso *De ella es indigno / quien al buen nombre y fama la prefiere*, por la misma razón; y con la 20.ª, *A adorar su sepulcro*, que remite a los versos sobre Mahoma que en M1792 son eliminados. Además, la grafía Achmet-Zadé es común a las notas y a *El Pelayo,* modificándose en *Munuza.*

Y un tercer argumento manejado por Andioc es el testimonio de Vicente García de la Huerta y Juan Sempere y Guarinos, que en 1778 y 1786 se refieren al *Pelayo,* y no a *Munuza* al citar la obra de Jovellanos. En cuanto al testimonio de García de la Huerta de 1778 en la advertencia del tomo I de las *Obras poéticas,* es de importancia, pero hay que decir que la cita es vaga:

> Han salido al público la *Lucrecia*, la *Hormesinda*, la *Jahel*, los dos *Guzmanes*, *Sancho García,* la *Numancia* y otras que corren impresas, a las cuales no falta verdaderamente mérito ni recomendación. Otras varias, que no han sido impresas, cuales son el *Pelayo*, las *Euménides*, otra *Numancia* y algunas más, que recatan sus autores por no exponerse a la censura libre de los poetastros de que abunda el siglo, han sido también fruto de esta controversia[34].

Huerta no se refiere a *El Pelayo* de Jovellanos de forma explícita, y entre los *Pelayos* inéditos a que alude genéricamente podría encontrarse también en 1778 el de Enrique Ramos, de que hay noticia haber sido impreso en 1784[35], y el de Cristóbal Cortés y Vitas. Aunque es difícil pronunciarse sobre a cuál de ellas se refiere García de la Huerta en 1778, me decantaría por identificar la cita con *El Pelayo* de Jovellanos, porque las pocas noticias sobre el de Cortés, escasas e indirectas, remiten a

[34] Vicente García de la Huerta, *Obras poéticas,* t. I, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, pág. 4.

[35] Jerónimo Herrera Navarro lo data en 1780 (*Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, pág. 372) y tal fecha viene citándose. De entre la bibliografía que Herrero Navarro cita sobre Ramos, sólo Rico y Montero aluden al *Pelayo* de Ramos, señalando: «5. *Guzmán, tragedia en tres actos,* Barcelona, 1780, en 8º. 6. *Pelayo, tragedia en tres actos,* Madrid, 1780, en 8º. Estas dos piezas obtuvieron un gran éxito» (M. Rico García y A. Montero Pérez, *Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia,* Alicante, 1888, tomo I, pág. 179). De aquí ha de proceder el dato. Pero éstos, a su vez, citan como fuente bibliográfica la entrada sobre Ramos en la obra de Louis Gabriel Michaud: al consultarla se percibe que la entrada de Rico y Montero resulta ser una traducción literal de la fuente francesa, pero también que se ha producido un error, pues allí se lee: «*Pelage, tragédie en trois actes,* Madrid, 1784, in-8º» (*Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Chez Madame C. Desplaces / Leipzig, Librairie de F. A. Brockhaus, [s.a.], t. XXV, pág. 155). Careciendo por tanto de base la fecha de 1780, pues los editores copian y no señalan que corrijan ningún error, cabe preguntarse si es fiable la fecha de 1784 propuesta en Francia, en tanto la entrada la firma *B-S*, que resulta ser José Bocous, autor de muchas biografías de españoles y portugueses en la obra de Michaud, y responsable de algunos célebres yerros: en el caso de Jovellanos, señala que nació en 1749, que *El Pelayo* fue representado en Madrid en 1790, y que «il fut massacré dans une emeute au commencement de l'année 1812» (tomo XXII, págs. 171-173). En todo caso, este dato de 1784 es el único testimonio concreto con que contamos, dado que sigue sin aparecer ningún ejemplar manuscrito ni impreso de la obra (no figura en la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* t. VII, págs. 37-38; y sigue sin localizarse ejemplar alguno en el CCPB).

una representación en 1774 en el ámbito privado en Tudela[36]; y porque Cortés no se da a conocer hasta el concurso del Ayuntamiento de Madrid de 1784, cuando se publica su *Atahualpa* —que, de hecho, es la única obra de Cortés mencionada por Sempere y Guarinos en 1785[37]—. En todo caso, más fiable que esta vaga referencia de Huerta de 1778 es la de su *Theatro español* en 1785: en el listado de tragedias, el autor de *La Raquel* enumera *El Pelayo* como obra de Jovellanos —*El Pelayo,* y no *Munuza*—, y cita también el *Pelayo* de Cortés[38].

El testimonio de Sempere de 1786[39] es de especial relevancia, sobre todo, porque creo que hay pistas suficientes para entender que los datos de esta semblanza del *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* los proporciona el propio Jovellanos. De no ser así, difícilmente podría copiar literalmente párrafos de la carta privada de Jovellanos a Eymar, publicar un poema inédito y exhibir una exhaustiva nómina de manuscritos inéditos, datados con impecable exactitud. En el fondo, no es extraño que Jovellanos facilitara a Sempere la información, si consideramos que Sempere firma este tomo en 1786 como miembro de la Matritense y que Jovellanos fue director de esta Sociedad en 1784-1785[40]. En lo que

[36] Herrera Navarro señala que, según Castro Álava, la obra es «atribuida por algunos a Jovellanos» (*Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, pág. 133). Tal confusión parece proceder de Mariano Sainz Pérez de Laborda (*Apuntes tudelanos*, Tudela, Tipografía de la Ribera de Navarra, 1913); y de ahí pasaría a José Ramón Castro Álava (*Autores e impresos tudelanos, siglos XV-XX*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana / CSIC, 1963, págs. 142-177). En la entrada sobre Cortés, Sainz señala entre sus obras: «*Pelayo,* tragedia (43 hojas en 8º, año 1774), atribuida por algunos al insigne Jovellanos, que se representó en un teatrito que había en casa de los señores de González de Castejón» (cito por la reedición: Tudela, Gráficas Mar, 1970, vol. I, pág. 373). Pero, más adelante, al reseñar la carta de 27 de febrero de 1775 en que Cortés da noticia de dicha representación, Sáinz señala el listado de personajes, lo que permite aclarar que no se trata de la obra de Jovellanos, pues son: primera dama, segunda dama, Ormesinda (hija de Pelayo), Pelayo, Alonso (duque de Vizcaya), Trastamuro (suegro de Pelayo), Favila y soldado godo (pág. 375). Cabe reseñar que se indica que «el modelo de los trajes de señora se tomó de los que el Padre Maestro Flórez traía en su obra *Las reinas católicas*». No desdeño la posibilidad de que la representación tuviera algo que ver con la tertulia que funcionaba desde 1773 y luego daría lugar a la Sociedad Tudelana de los Deseosos del Bien Público o Amigos del País (1778), presidida por el propio Felipe González de Castejón, en cuya casa se representa el *Pelayo* y se producían las reuniones, pues en el cotejo de los actores y los participantes en la tertulia coinciden: Vicente Borja, Felipe Castejón y el propio Cristóbal Cortés. Los estudios posteriores sobre Cortés no aportan datos sobre este *Pelayo,* aunque son de interés para la trayectoria del Cortés dramaturgo y la tragedia de tema histórico: entre ellos, María del Rosario Pérez Arche, «*Atahualpa*, una tragedia neoclásica al servicio de unas ideas», *Príncipe de Viana*, n.º 201 (1994), págs. 191-203; Fernando Mikelarena Peña, «La inesperada trayectoria política e institucional de un dramaturgo neoclásico. Sobre Cristóbal María Cortés y Vitas», *Bulletin Hispanique,* vol. 114, n.º 1 (2012), págs. 153-193.

[37] *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1785, t. II, págs. 229-232.

[38] Vicente García de la Huerta, *Theatro español*, Madrid, Imprenta Real, 1785, pág. 139.

[39] Juan Sempere y Guarinos, «Noticia literaria y bibliográfica de D. G. M. de Jovellanos», en *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, t. III, Madrid, Imprenta Real, 1786, págs. 131-148.

[40] Como hemos defendido en otro lugar, Jovellanos realiza una primera proyección controlada de su propia imagen pública como hombre de letras, en una prestigiosa obra que ya llevaba publicados dos tomos y en la que quedaría situado en el canon entre los *mejores escritores* de su tiempo (Lorenzo Álvarez, «G. M. de Jovellanos: el literato y las máscaras traslúcidas», *Ser autor en el siglo XVIII,* Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 281-316).

hace ahora al caso, en 1786 el propio Jovellanos, o Sempere con su consentimiento, habla de *El Pelayo,* y no de *Munuza*.

A estos dos testimonios de Huerta y Sempere, hay que sumar el doble testimonio de Carlos González de Posada. En sus *Memorias para la biografía del señor Jovellanos,* redactadas ya en 1812, Posada insiste en llamar a la obra *El Pelayo,* y aporta un precioso testimonio del aprecio en que Jovellanos tenía la obra: «Allí escribió en verso *El Pelayo,* tragedia verdaderamente heroica que nunca quiso publicar; pero, sabiéndola de coro, recitaba algunas veces pasajes de ella con tanto afecto y expresión que pudiera entonar al mejor actor teatral»[41]. ¿Cuándo podía suceder esto? Aunque Posada se cartea con Jovellanos desde 1773, él mismo afirma que no se conocieron personalmente hasta 1786, y luego coincidieron en Asturias en 1790-1791. Por otro lado, en su *Biblioteca asturiana,* señala:

> Siendo alcalde de la Cuadra de Sevilla, escribió *El Pelayo*, tragedia que se representó en los mejores teatros de España. La tuvo en Madrid para imprimir, con una *Apología sobre la existencia de D. Pelayo, restaurador de España*, contra D. Gregorio Mayans, que en la *Defensa de Witiza* dejó caer alguna duda del héroe. La he visto en poder de D. Silvestre Collar y Castro, asturiano, y de D. Ramón de Posada, Fiscal, etc. Está traducida al francés, italiano e inglés. […] Este caballero, muy hábil y laborioso, tiene precisamente varias obras, de que, o por su modestia, o por la altura de sus ministerios, no quiere que tengamos noticia[42].

Ya se ve que hay que ser precavido con las afirmaciones de González de Posada, que también dice en las *Memorias* que Jovellanos nació en 1742, pero ya advierte: «podré faltar a la exactitud, mas no por ningún fin siniestro». Hablando de Silvestre Collar y del cuñado de Jovellanos cabe entender que en su poder vio o la tragedia o la apología —de la redacción incluso podría inferirse que la *Defensa*— pero no hay noticia de tales traducciones de *El Pelayo* ni de la *Apología*[43]. En todo caso, su testimonio no sólo habla de *El Pelayo* en 1782, sino que señala que quiso

[41] José Miguel Caso González, «Una biografía inédita de Jovellanos: las *memorias* de González de Posada», *De Ilustración y de ilustrados,* Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1988, págs. 163-220; pág. 174 (ed. revisada de la versión publicada en *BOCESXVIII,* n.º 2 (1974), págs. 57-92).

[42] Se conservan hasta tres manuscritos; habitualmente se cita por Bartolomé José Gallardo (*Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1863, vol. I, pág. 417), pero en este caso es más completa la cita en la *Biblioteca Asturiana o Noticia de los Autores Asturianos* (ed. José María Fernández-Pajares, Gijón, Monumenta Histórica Asturiensia, VIII, 1980, pág. 56).

[43] Aunque podrían haber circulado resúmenes de la *Defensa del rey Witiza* en otros idiomas, hay sólo noticia de una edición alemana, traducida por Pluer y publicada bajo el título *Vertheidigung des Königs Witiza* en el *Magazin für die neue Historie und Geographie angelegt von D. Anthon Friedrich Busching … Erster Theil*, Halle, Johann Jacob Curt, 1779, págs. 381-418. Véase Antonio Mestre: «Mayans, un interlocutor español con la cultura alemana del siglo XVIII», en Gonzalo Montiel, *Viajar para saber: movilidad y comunicación en las universidades europeas*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, págs. 158-200.

imprimirla en Madrid en fechas anteriores, lo que es coincidente con el testimonio de Ceán Bermúdez, que sitúa este intento antes de la representación gijonesa de ese mismo año.

Por hacer de abogado del diablo (pero conviene cubrir todos los flancos), hay que decir que otros autores se refieren al *Munuza* de Jovellanos pero, reordenados cronológicamente, todos los testimonios que he podido recabar previos a la edición de las *Memorias* de Ceán —en cuyo pie de imprenta leemos 1814, aunque no se publicó hasta 1820— y la edición de 1832, donde públicamente se asocia a Jovellanos con *El Pelayo,* son posteriores a la anónima edición del *Munuza* de 1792; creo, por tanto, que vienen a demostrar que fue la edición de 1792 la que codificó el nombre de la obra y que, aunque Ceán estaba despistado sobre la existencia de ese *Munuza,* otros contemporáneos no.

Así, Isidoro de Antillón, responsable de la tercera biografía que se escribe inmediatamente tras la muerte de Jovellanos, se refiere a *Munuza*: «nos había dejado un monumento magnífico en la interesante comedia del *Delincuente honrado,* y una muestra, en el *Munuza,* de su brillante disposición para el arte difícil de la tragedia»[44]. Ya en 1825 y 1830, una vez publicadas las *Memorias* de Ceán, Leandro Fernández de Moratín, en el apéndice al prólogo a sus *Obras dramáticas y líricas*, cita *El delincuente honrado* y *Munuza*; y ya en el prólogo aumentado de la edición de la Academia de la Historia, al referirse a la renovación teatral, cita la *Hormesinda* y el *Guzmán el bueno* de su padre, *Don Sancho García* de Cadalso, la *Raquel* de García de la Huerta, la *Numancia destruida* de López de Ayala, el *Munuza* de Jovellanos, la *Jahel* de López Sedano y *Progne y Filomena,* de Sebastián y Latre, como muestra «de lo que hubiera podido adelantarse en este género, si sus autores hubieran merecido al gobierno más decidida protección»[45]. Del mismo modo, Martínez de la Rosa atestigua en 1827 que realiza su crítica a partir del *Munuza:* «Por versar sobre el mismo argumento, aun cuando se representase algún tiempo después [que la *Hormesinda* de Moratín], se hará mención en este lugar de la tragedia de *Munuza*, publicada sin nombre de autor»[46].

[44] Isidoro de Antillón, *Noticias históricas de Gaspar Melchor de Jovellanos*, Palma, Miguel Domingo, 1812, pág. 5.

[45] *Obras dramáticas y líricas,* París, Imprenta de Augusto Bobée, 1825, t. I, pág. l-j; *Obras de Leandro Fernández de Moratín, dadas a luz por la Real Academia Española*, Madrid, Aguado, 1830-1831, tomo II, págs. XXXVI-XXXVII. Aunque se conserva epistolario entre ambos sobre asuntos teatrales, básicamente sobre el estreno de *El viejo y la niña,* no hemos hallado en el epistolario ni el diario de Moratín alusión alguna a esta cuestión, salvo que en 1822 Moratín encarga a Juan Antonio Melón un pedido de libros, cuyo listado localizó René Andioc: entre ellos se hallan «*Munuza.* Tragedia» y «*Delincuente honrado,* com.ª Jovell.s» (*Epistolario,* págs. 542-543, nota 3). Es lógico que no indique la autoría de *Munuza,* pues no figura en el impreso cuya compra solicita (y, en lo que hace al caso, cita, de nuevo, *Munuza*).

[46] *Obras literarias de Don Francisco Martínez de la Rosa*, París, Julio Didot, 1827, tomo II, págs. 253-257.

Más complejo, y creo que significativo, es el caso de Manuel José Quintana. En 1805, abrirá la advertencia a su propio *Pelayo* recordando: «Dos escritores justamente distinguidos entre nosotros han hecho ya cada uno su tragedia sobre este mismo asunto, conocidas y publicadas la una con el título de *Hormesinda,* y la otra con el de *Munuza.* El autor del *Pelayo* no espera ni intenta que aquellas obras se olviden por la suya; pero reconociendo las prendas estimables y el mérito que hay en ellas, ha creído que podría tratar el mismo argumento con otro plan y diversos medios»[47].

Lamentablemente, esta representación y la publicación no nos han legado ninguna información. Digo lamentablemente, porque en aquella representación en los Caños del Peral del *Pelayo* de Quintana el 19 de enero de 1805, había dos actores que habían participado en la representación madrileña de *Munuza* en 1792: Isidoro Máiquez, que había interpretado a Rogundo, era ahora Pelayo (habían pasado 13 años); y Vicente García, que había sido Suero, era ahora Alfonso, el duque de Cantabria. Y es probable que los de la compañía supieran que aquel *Munuza* que representaron en 1792 no era original de Comella, sino de Jovellanos, porque el ms. de la representación depositado en la BHMM (TEA 1-44-17 A) presenta una nota marginal en que alguien anotó «de Jovellanos», claro indicio de que alguien sabía que la obra no era de Comella. Y también porque Jovellanos lee el *Pelayo* de Quintana en abril de 1805, y aunque al hacerlo hubo de ver la referencia de Quintana al *Munuza,* nada anota; sólo le dice a Posada que el autor «le parece anunciar mucho genio para la poesía heroica» (25/4/1805; OC, IV: 196). ¿Jovellanos no se reconoció en esta alusión a *El Munuza*, o nada escribió?

El caso es que en la versión ampliada de 1830 de sus *Estudios sobre nuestra poesía,* Quintana ya no mencionará *Munuza,* sino *Pelayo,* entre las obras que Jovellanos escribió en Sevilla: «su *Delincuente honrado*, su *Pelayo*, su traducción del libro 1.º de *El Paraíso perdido,* y diferentes poesías líricas que corren manuscritas»[48]. Ese tránsito del *Munuza* de 1805 al *Pelayo* de 1830 parece cuestión menor porque ya se habían publicado las *Memorias* de Ceán en 1820, pero no lo es si se considera que en 1830 Quintana estaba al tanto de la producción de Jovellanos, porque preparaba una edición de las *Obras completas* del asturiano, que precisamente se vio estorbada por

[47] Manuel José Quintana, *Pelayo. Tragedia en cinco actos,* Madrid, García y Compañía, 1805, págs. 1-2. También en la obra de referencia sobre Quintana: Albert Dérozier, *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne*, París, Les Belles lettres, t. II, 1970, pág. 54 (trad. en Madrid, Turner, 1978). La publicación del *Pelayo* de Quintana se anuncia en la *Gaceta* de 1 de febrero de 1805, de forma casi inmediata a la representación, el 19 de enero.

[48] Manuel José Quintana, *Poesías selectas castellanas. Desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, tomo IV, Madrid, Imprenta D. M. de Burgos, 1830. La versión de 1807 no acogía información de Jovellanos, Meléndez, etc., por estar vivos.

la colección de Ramón Cañedo, aunque no le hizo descartarla: «aunque duerme, no desiste», dice ese año de 1830 un académico de la Historia[49].

Así las cosas, todos los testimonios paratextuales y contextuales contemporáneos corroboran lo apuntado por Jovellanos y Ceán Bermúdez: que hubo dos versiones de la obra fruto de la mano del propio Jovellanos, pero no era el *Munuza* una de ellas. Por ello, y porque la versión más completa y cercana al perdido Ω1773 —la versión lista para imprenta— es C1832, éste ha sido el texto base de nuestra edición[50], y a partir de ahora en esta introducción se analizará el texto de *El Pelayo*.

[49] Al saber del proyecto de Cañedo, un académico escribió al sobrino de Jovellanos el 10 de abril de 1830 para plantearle la cuestión de los derechos de autor, proponiéndole que bloqueara a ambos editores (Cañedo y Quintana) y que fuera la propia Academia de la Historia quien la emprendiera: «Parece que un asturiano llamado don Ramón Carreño [sic] es el editor de esta obra; adquirió copias buenas o malas de algunos manuscritos de tu tío, y deseando hacer algún dinero, los va a dar a luz. Esta edición ni es útil a las letras ni honrosa a la memoria de tu tío. El Sr. Quintana trataba de hacer otra edición de las mismas obras, con notas y observaciones suyas, y ésta hubiera sido mejor por todos conceptos. Mas este señor sabe muy bien que ninguno puede publicar obras ajenas sin consentimiento de su dueño, y mucho menos manuscritos, pues éstos son propiedad del autor y de sus herederos. En vista de esto, y más aún en vista de que la edición de Carreño se publicará antes y quitará la venta a la suya, suspende por ahora su ejecución. […] Dos ediciones amenazan: una la de Carreño o Cañedo y otra la de Quintana, que aunque duerme, no desiste. Tú puedes oponerte a ambas. […] La Academia de la Historia es un Cuerpo sabio y que se halla por sí en posición de desempeñar la edición de las obras de tu tío con el mayor lucimiento; tiene poder para detener las otras ediciones y favor para terminarla felizmente, y sólo necesita para hacerlo un ligero impulso: una invitación tuya» (OC, I: 13-14). La invitación llegó, pero finalmente la edición de Cañedo hizo desistir a la RAH.

[50] Se detalla el proceso en el capítulo «De esta edición».

El Pelayo, una tragedia neoclásica

Desde el punto de vista formal, nos hallamos ante una obra de 2.434 versos, estructurada en cinco actos subdivididos en escenas, organizada como trama unitaria desarrollada a lo largo de un día en un único espacio y en torno a ocho personajes, y sostenida en endecasílabos, todo conforme a los cánones de la preceptiva de la tragedia[51].

Su extensión de 2.434 entra dentro de los límites razonables: por ejemplo, la *Lucrecia,* la *Hormesinda* y *El Guzmán* de Moratín son más breves, aunque cronológicamente van creciendo en versos (1569 vv., 1864 vv., 2214 vv.); pero cabe reseñar que se pudo sentir excesiva pues, como se verá más adelante, en la representación madrileña sufrió una notable reducción.

La estructura en cinco actos es común a su *Ifigenia* y a *El delincuente honrado,* la mayoritaria entonces (con honrosas excepciones, como *La Raquel*) y la más cercana a la tradición clásica, aunque la preceptiva neoclásica acepta también la estructura en tres jornadas, por ser acorde con el esquema de planteamiento / nudo / desenlace y por su arraigo en la tradición hispánica[52] —de hecho, a él responde la estructura profunda del texto, en que precisamente Pelayo no aparece hasta el central acto tercero—. La división interna en 5, 8, 10, 10 y 11 escenas puede parecer dispar, pero el número de las escenas no es cuestión que preocupe en las preceptivas, que sí

[51] Para lo que se expone a continuación sobre la preceptiva y la práctica de la tragedia neoclásica, además de la monografía de Sala Valldaura ya citada (*De amor y política*), se ha manejado: Guillermo Carnero, «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», *Anales de literatura española,* n.º 10 (1994), recogido en *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, págs. 7-44; Jesús Pérez Magallón, *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001; Jesús Cañas Murillo, «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXV, n.º 1 (1999), págs. 115-131; y «La tragedia neoclásica española», Madrid, Liceus, 2017; José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto. (Poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998; y *Pensamiento literario del siglo XVIII español: antología comentada*, Madrid, CSIC, 2004.

[52] Es muy claro el testimonio de Trigueros: «Como el número de actos es voluntario en una tragedia, he reducido a tres *La Egilona* […] porque cuando hay proporción no me parece necesario apartarse de las antiguas costumbres de nuestro teatro, en todo lo que nada quita ni pone a la bondad de los dramas» (Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado. Cándido M.ª Trigueros,* Madrid, CSIC, 1987, pág. 276).

exigen lo que la obra cumple: que, pese a los movimientos, haya continuidad entre ellas evitando que el escenario quede vacío, lo que sólo puede suceder entre acto y acto; así, en la escena primera del acto I intervienen Rogundo y Suero, queda Suero en la segunda con Munuza y Achmet, estos dos solos en la tercera, Munuza con Kerim en la cuarta, y finalmente solo Munuza.

En cuanto a la métrica, más allá de constatar que Jovellanos adopta el endecasílabo asociado al estilo sublime en que han de expresarse los altos personajes de la tragedia, reivindicado por Montiano y casi seña de identidad de la tragedia neoclásica, cabe reseñar que predominan los endecasílabos heroicos y sáficos, que la rima es asonante en versos pares quedando los impares sueltos y que se busca la alternancia: la rima se modifica de acto en acto (I, *ao*; II, *eo*; III, *io*; IV, *aa*; V, *ae*), del mismo modo que alterna el uso de distintos endecasílabos. Son estrategias diversas, pero todas orientadas a conseguir una variación de la rima y del ritmo acentual que evite la reiteración y consiguiente monotonía, y contribuya a esa sensación de verosimilitud que terminaría desterrando la rima de las tablas, y a que él mismo se acercaría en *El delicuente honrado,* primera comedia en prosa.

Son decisiones conscientes, más basadas en la experiencia, la atenta lectura y la reflexión que en la autoridad de poética alguna. Ante Posada y Soto lamentará: «entre nosotros no hay esta escrupulosidad en las composiciones poéticas, y lo es tanto, que yo no sé que hasta ahora se haya escrito algo sobre prosodia castellana; pero lo cierto es que el juez de esta materia es el oído, y que éste decide siempre con justicia de la exactitud, de la belleza, de la armonía y del número de los versos; y seguramente quien observe sus leyes habrá cumplido con las de la poesía». Con el objetivo nunca declarado pero manifiesto de desembarazarse del sonsonete de la rima, Jovellanos reflexionaría abundantemente sobre el endecasílabo asonantado y el verso blanco «sólo sostenible a fuerza de número y armonía». Defenderá que para alcanzar la armonía es necesario evitar la cacofonía, la repetición de palabras en que se reiteren unas mismas vocales, la multiplicación de consonantes duras, nasales y sibilantes, y las voces multisilábicas; y que hay que procurar que el sonido vaya a la par del significado de las palabras, y sortear la monótona uniformidad de acentos y pausas alternándolas al menos cada tres versos. Jovellanos dedicará muchas páginas a estudiar cómo funciona mejor la disposición de las cesuras internas, prefiriendo —le dice a Meléndez— «entre todas las castas de versos conocidos, […] el endecasílabo, alternando con hemistiquios»; a ser posible —le dice a Posada— con acentuación en cuarta o sexta: «Si se busca una razón física, será porque representando este acento un descanso de la voz, parece más natural desearla a la mitad del camino; y siendo el verso de once sílabas, el descanso más natural es en alguna de las dos, por no tener mitad señalada». A Caveda llegará a revelarle «un secreto,

no bien entendido y menos bien explicado en nuestras *Poéticas,* y es el de colocar el acento principal en las sílabas cuarta, quinta o sexta, lo que contribuye en gran manera a hacer los versos más sonoros»[53].

Teoría y práctica condicen en el uso tradicional del endecasílabo en esta obra en que predominan el firme y equilibrado heroico con acentuación en segunda y sexta sílabas y el sáfico con acentuación en cuarta y sexta o en cuarta y octava, con frecuencia del melódico en tercera y sexta, y puntuales apariciones del enérgico enfático, en primera y sexta; y en que tales acentuaciones y cesuras efectivamente se modifican según las tiradas de versos. Pero el trabajo era arduo, y tal conciencia de lo que los versos debían ser bien pudo determinar las abundantes variantes que presentan, casi verso a verso, los manuscritos del poeta.

De entre los tropos, cabría destacar por su frecuencia el uso del énfasis para imprimir patetismo, asociado con frecuencia a las interrogaciones y exclamaciones retóricas de los soliloquios. Es cuestión sobre la que también reflexionará al preparar sus lecciones de Retórica para los alumnos del Real Instituto, y que ejemplifica en cómo reacciona Mitrídates en el acto IV de la tragedia de Racine —que Jovellanos conocería bien, por haberla traducido Olavide—, ante el rechazo de Monima, enamorada de Xifarés.

> Como figura particular de retórica, es la elección y colocación de una frase, en donde da a entender mucho más de lo que expresa. Así, Mitrídates, en Racine, al verse repelido de Monima: *¿Es ésta Monima? ¿Soy yo Mitrídates?*, cuyas enfáticas voces envuelven todo este sentido: «¡Monima me desprecia! ¡Monima, a quien he sacado de la condición privada para hacerla reina, y que está enteramente en mi dependencia! ¡Soy yo Mitrídates! ¡Soy aquél cuya severa majestad hace temblar al mundo, y que, no obstante, sufre tranquilamente la insolencia de una mujer![54].

El respeto a los cánones se palpa bien en lo que respecta a las tres unidades. En el caso de la unidad de acción, se evidencia en que se evitan las digresiones y

[53] No puedo detenerme ahora en este asunto, que merece estudio más profundo. Esto es sólo una cala en las abundantes reflexiones que se hallan, fundamentalmente, en la correspondencia mantenida con Juan Meléndez Valdés al hilo de su silva en verso blanco endecasílabo *A Jovellanos* (6/1777: OC, II: 62-71) con Carlos González de Posada con motivo de un romance perdido del candasín (5/5/1792; OC, II: 520-523) y con Francisco de Paula Caveda al hilo de su traducción del *Jonatás* de Betinelli (31/12/1796; OC, III: 262-263). La versificación de Jovellanos no ha merecido aún un estudio en profundidad similar al que John H. R. Polt dedicó a Meléndez (*Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo / Berkeley, Centro de Estudios del Siglo XVIII / University of California Press, 1987), por lo que sigue siendo de referencia el artículo pionero en que José Miguel Caso González dio a conocer las cartas a Meléndez y a Caveda: «Teorías métricas de Jovellanos en dos cartas inéditas», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 39 (1960), págs. 125-154; luego en *La poética de Jovellanos,* págs. 126-150.

[54] Consta en el catálogo de su biblioteca de 1778 el asiento: «El tomo segundo de las tragedias de Racine Franc. París, 1690. 1 8.° Past.» (ref. 517); este tomo de las *Oeuvres* contiene la *Iphigenie,* que él mismo tradujo, y el *Mithridate*, además de *Berenice, Bajacet, Phédre* (también traducida por Olavide) e *Hippolite*.

resortes que pudieran distraer la atención del nudo central: la trama amorosa y la política aparecen ya engarzadas desde el principio y confluyen en la solución final, sin que ningún episodio resulte excéntrico a la trama. Jovellanos reflexionará reiteradamente en sus notas primera y tercera sobre el carácter *episódico* de Dosinda porque es asunto que le preocupa; de hecho, al emitir su juicio sobre *Wamba*, le achaca:

> No se puede decir que hay unidad de acción, porque la elevación de Wamba al trono y su renuncia son a lo menos dos grandes acciones, y tan grandes, ya por su duración y ya por su calidad, que se puede dudar que sean propias para el drama, pero nunca que no se pueden unir en una sola fábula. Por lo mismo, no sólo falta el autor a la unidad de acción, sino también a la de tiempo, porque volver Wamba triunfante de los rebeldes, ser elegido por soberano, reformar las leyes y abusos, morir, resucitar, renunciar la corona y nombrar nuevo sucesor, son muchas cosas para que puedan caber en el espacio que concede la poética a un drama (OC, XII: 362).

En cuanto a la unidad de tiempo, Jovellanos elige la posibilidad de más amplitud: no el tiempo de la representación ni el ciclo diurno, sino las 24 horas que van de sol a sol[55]; en el acto I es de día, en el acto II Munuza señala que el himeneo se producirá *antes que el cielo / se cubra con la sombra de la noche* (vv. 898-899) —luego sigue siendo de día—, en las escenas tercera y cuarta del acto IV se deduce que es de noche de que el escenario se halla ambientado con antorchas, y en el acto V Munuza afirma *Este día que empieza ya a anunciarse / con luz serena aplaude mi ventura* (vv. 2080-2081).

El respeto a esta unidad implica que no se pueden representar todos los acontecimientos necesarios a la trama, lo que condiciona la presencia de largos parlamentos en que se relata lo no escenificado, como el propio inicio de la obra *in media res* en que Rogundo y Suero tienen que poner al tanto al espectador de lo sucedido hasta entonces. En ocasiones, también se recurre a ellos porque algunos hechos serían difícilmente representables sin gran tramoya o dilación. Otras razones, menos prosaicas y más evocadoras, son argumentadas por Roland Barthes:

> El Exterior es por lo demás un espacio ritualmente reservado, es decir consignado y asignado a todo el personal no-trágico, a la manera de un gueto invertido, porque aquí el tabú es la amplitud del espacio, mientras que la estrechez es un privilegio: ahí va y de ahí viene esa multitud de confidentes, criados, mensajeros, matronas y guardias

[55] Sobre la amplitud temporal había debate; en su advertencia al *Guzmán* diría Moratín en 1777: «El tiempo empieza a correr ya bien entrado un día de los menores de diciembre, y acaba antes de comer. Bien sé las licencias que se conceden, pero mejor es no usarlas» (*Tragedias*, ed. Sala Valldaura, pág. 338).

> encargados de nutrir la tragedia de acontecimientos: sus entradas y salidas son tareas, no signos ni actos. En ese cónclave infinito (e infinitamente estéril) que es toda tragedia, son los oficiosos secretarios los que preservan al héroe del contacto profano con lo real; le ahorran, por así decirlo, la cocina trivial del *hacer,* y sólo le transmiten el acontecimiento aderezado, reducido al estado de causa pura. Es la tercera función del espacio exterior: mantener el acto en una suerte de cuarentena a la que sólo puede penetrar una población neutra, encargada de depurar los acontecimientos, de extraer de cada uno de ellos la esencia trágica, y de no traer a escena más que fragmentos de exterior purificados bajo el nombre de noticias, dignificados bajo el nombre de relatos (batallas, suicidios, retornos, homicidios, festines, prodigios). Porque frente a ese orden de puro lenguaje que es la tragedia, el acto es la impureza misma[56].

En cuanto a la unidad de lugar, mantenerla lo obligó a ubicar la muerte de Munuza en Gijón a sabiendas de que no había tal; y precisamente en aras de la verosimilitud Jovellanos modificó una primera versión en que toda la obra se mantenía en el atrio del palacio, llevando en la segunda los actos II y III a un salón interior. A la vista de la dificultad de sostener toda la trama en un único espacio, las preceptivas no eran en esto tan estrictas como a veces se señala y permitían cierta movilidad, siempre que fuera menor[57]. Cabe reseñar que la mudanza dentro del mismo palacio se da, por ejemplo, en *El sitio de Calais* de De Belloy que Jovellanos cita en el prólogo, donde los tres primeros actos y el quinto tienen lugar en la sala de la audiencia del palacio del gobernador, mientras que la cuarta se sitúa en la prisión, ubicada en sus sótanos.

[56] Roland Barthes, *Sur Racine,* 1963; *Sobre Racine,* México, Siglo XXI Editores, 1992, págs. 50-51.

[57] Condensa bien esta cuestión Ignacio de Luzán en su *Poética,* donde se perciben los casos extremos que se condenan y los que se entienden razonables a la vista de las dificultades: «Consiste, pues, esta unidad en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin; y cuando poco o mucho no fuere uno y estable el lugar, será faltar poco o mucho a la unidad. Supongamos que en una comedia, el teatro, al principio, se finge ser una calle de Zaragoza; digo que el teatro ha de ser la misma calle por toda la comedia. Supongamos ahora que lo que al principio fue, por ejemplo, el Coso, se finge después ser el mercado o la plaza del Pilar; éste será un yerro contra la unidad de lugar, aunque muy ligero y perdonable. Pero si se finge que lo que era calle del Coso es el Arenal de Sevilla o un palacio en la isla de Chipre o el monte Atlante en África, no habrá quien pueda sufrir tal absurdo: *Non dii, non homines, non concessere columnae*. Remito a mejor ocasión innumerables ejemplos que pudiera alegar de nuestros cómicos españoles, que han contravenido a la unidad de lugar con mucha culpa de su descuido y no poco desdoro del parnaso español. Sé que no todos determinan tan rigurosamente la unidad de lugar, pretendiendo algunos que la escena pueda figurar toda una ciudad y algunas leguas al derredor. […] Pero, como por otra parte sea sumamente inverosímil, incompatible y contra toda razón que en un mismo lugar invariable, por ejemplo, en un mismo aposento, concurran siempre a hablar y obrar las personas de la comedia o tragedia que se suponen de diversos genios y con distintos fines, y tal vez con enemistades, y que todos los enredos y accidentes sucedan allí mismo, que allí riñan dos competidores, allí se visiten dos damas, allí se requiebren dos enamorados, allí se escriba, se pasee, se cante, se confíen secretos y otras cosas semejantes que ningún hombre de sano juicio podrá conceder ser verosímil que sucedan en un mismo lugar, resulta de todo esto ser dificilísimo, y casi imposible, que un poeta, por mucho que trabaje y sude, pueda dar perfecta unidad de lugar a su fábula» (Lib. III, cap. V: «De las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar», págs. 318-320).

En cuanto a los personajes se hallan perfectamente alineados en el habitual sistema binario que pivota en torno a los dos agonistas (Munuza / Achmet / Kerim *versus* Pelayo / Rogundo / Suero / Dosinda / Ingunda)[58]. Aunque en el listado se cuentan diez, los personajes que toman la palabra en la tragedia son ocho —los guardias de Munuza y los ciudadanos de Gijón únicamente intervienen *físicamente*—, en realidad los que mueven la trama son cinco —Kerim e Ingunda son secundarios a las acciones y parlamentos de Munuza y Dosinda— y en cada escena el diálogo se concentra en sólo uno, dos o hasta tres personajes. De este modo, Jovellanos se esfuerza por reducir drásticamente la acumulación de personajes y de sus intervenciones, algo que era juzgado por los neoclásicos como un exceso propio del teatro barroco y popular[59].

En el caso de Munuza, cabe empezar diciendo lo que este personaje no es. Convencionalmente se ha hablado en ocasiones de un hombre «enamorado» de Dosinda, y es cierto que él mismo habla del *amor constante que os dedico* (acto III, v. 1040) y que de su boca escuchamos en algún momento suspiros y requiebros conforme a la retórica amorosa —*solicité olvidaros. Por lograrlo / se esforzó el corazón*, o *rompí el secreto, / os declaré mi amor, y empleé en vano / ternezas y suspiros por venceros* (vv. 645-652)—. Quizá de la confusión entre lo que Munuza afirma para seducir a Dosinda y lo que realmente piensa, que se manifiesta ante Achmet, surge ese perfil de hombre enamorado, que creo que no condice con el dibujado por Jovellanos. De hecho, Rogundo lo explicita en el acto III: *Por más que suspiráis por esta dicha, / no sabéis su valor ni sus hechizos, / y vuestro corazón es muy pequeño / para poder juzgar cuánto la estimo* (vv. 1243-1246). Munuza pronto va revelándose como un hombre débil y violento que vive *un infierno de celos y*

[58] Para estas cuestiones, Jesús Cañas Murillo, «El poderoso como personaje y como tema en la tragedia neoclásica española», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo,* n.º 19 (2013), págs. 85-109; y «Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños* (*Simposio Internacional «Vicente García de la Huerta»*, ed. Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama), vol. XLIV, n.º 2 (1988), págs. 349-377.

[59] El propio Jovellanos censurará en 1784 una obra señalando: «Además de veinte interlocutores intervienen en él comparsas de pastores, de zagalas, de sacerdotisas, de reyes, de soldados, de pueblo, de esclavos y de músicos. Para representarle apenas bastaría un ejército de comediantes» (OC, XII: 357). Late en su razonamiento lo que explica muy bien Luzán: «A la doctrina del aparato teatral pertenece también el moderar y arreglar el número de las personas. Primeramente, es precepto de Horacio que no representen juntas en el tablado cuatro personas a un mismo tiempo: *ne[c] quarta loqui persona laboret.* Porque en pasando de tres que hablen, es confusión y embarazo para la representación. Aún es mucho mayor yerro el cargar de tanto número de personas el drama que sea imposible que el auditorio se acuerde de sus nombres, ni de sus genios y fines. Todas las comedias de Lope de Vega pecan de ordinario en el número excesivo de personas. […] Debe pues el poeta arreglar con juicio el número de los actores y reducirlos a los menos que se pueda para facilitar la representación, pues de otra suerte sería preciso hacer levas de farsantes, como de soldados. A mí me parece que el número de ocho u diez personas será bastante, y tolerable: lo que pase de ahí, será exceso y confusión» (lib. III, *De la tragedia,* cap. XII, «Del aparato teatral», *La Poética,* 1737, págs. 384-385).

de ansias (v. 953), dominado por pasiones que su razón es incapaz de controlar; y que, una vez rechazado, alternativamente requiebra, engaña, intimida y amenaza, y finalmente droga, secuestra y encierra a Dosinda. El propio Munuza le dice a Achmet: *Ve a decirla mi amor y mis cuidados, / implora su piedad; mas, sobre todo, / si no bastan el ruego y el engaño / usarás del poder y la violencia* (vv. 442-445); premonitoria afirmación de lo que está por llegar, cuando aparece Dosinda en escena diciendo que llega a palacio *sin fuerza y sin aliento,* que apenas puede *mover con tardo paso / los fatigados y dolientes miembros* (vv. 482-484), y que fue trasladada con *extremos de furia y de violencia* y *en un mortal desmayo sumergida* (vv. 515, 521). La violencia que Munuza ejerce se evidencia en boca de Achmet, que le aconseja: *presentadla un amor más circunspecto, / más tierno, más sufrido, y una mano / menos violenta y dura* (vv. 942-944). Jovellanos es muy consciente de la situación que ha dibujado, cuando en la nota sobre Dosinda señala que es «perseguida por un tirano, robada violentamente de su casa y privada de todo recurso». Drogada y secuestrada, esta aparición de Dosinda en el acto II marca claramente una transición en la obra: es la muestra primera del carácter violento que anunciaba Munuza y Achmet temía. En estos términos, interpretar a Munuza como un tirano *enamorado,* por más que Munuza diga tal de sí mismo, es simplificar mucho lo planteado en la obra.

Y, desde luego, tampoco es un ilustrado, ni un caballero. Cegado por sus pasiones, es incapaz de argumentar, llegando a afirmar *No gastemos / en frívolas razones los instantes* (vv. 776-777), con lo que queda, de nuevo, retratado en sus propias palabras: calificar de frívolo el ejercicio de la argumentación y la razón merecería la fulminante reprobación de cualquier ilustrado, y más la de alguien inmerso en el mundo de la judicatura, como Jovellanos. Paralelamente, Pelayo le reprocha: *estas frases / con que insultas la suerte de un rendido, / de tu pecho descubren el carácter* (vv. 2094-2096), versos en que late el código de honor caballeresco, que exige valor y lealtad, pero también generosidad y respeto para con el vencido, y que castiga esta falta con la pérdida de la fama.

La *pasión* que en realidad mueve a Munuza es la ambición de poder porque, como él mismo le dirá a Dosinda, *mi mano / no osaría enlazarse con la tuya / si no ganase un cetro* (vv. 468-470). He ahí los límites de su supuesto amor. Así dibujado, Munuza es incapaz de gobernarse a sí mismo, y por tanto no podrá gobernar a los demás, lo que anuncia al verdadero tirano: Munuza antepone el deseo privado de legitimarse como gobernante por vía de matrimonio al bien público, a la paz social, y para ello no duda en transgredir las leyes (Dosinda está ya prometida con Rogundo, conforme a las leyes godas), e incluso ejerce la violencia sobre sus gobernados. Su muerte es, por tanto, plenamente coherente con la finalidad ca-

tártica y didáctica de la tragedia neoclásica, que es según Luzán «la moderación de las pasiones»[60].

Por otro lado, también se insiste en la obra en que el gobernador de Gijón no es un árabe, sino un godo aliado con los árabes y un cristiano renegado convertido al islam. Esta caracterización como muladí, un tanto inesperada, lo convierte en un doble traidor a los suyos, un Judas, Bruto o Casio digno de figurar con ellos en el último de los nueve círculos del Infierno; y resulta congruente y eficaz al combinarse con el no menos singular perfil de su consejero.

Mandan los cánones que cuando éste sea extranjero o pagano sea también malvado, adulador, interesado y traicionero (como Tulga, el consejero de *Hormesinda*), pero ya advierte Jovellanos en la nota quinta que dedica a Achmet que él ha querido darle «un carácter de probidad». Y ciertamente, Achmet es un hombre íntegro, leal a Munuza pero ecuánime y razonable, que reiteradamente intenta hacer ver a su señor el error en que se halla y las funestas consecuencias que tendrán sus decisiones, por lo que no merece la muerte. De hecho, es casi inaudita su empática conversación con Pelayo, a quien asegura: *Sosegaos, señor, y perdonadme / si serví de instrumento a vuestra ruina. / Yo venero a mi rey en su estandarte. / Munuza es quien le rige y le obedezco. / Sin embargo, no miro vuestros males / con ánimo tranquilo* (vv. 2044-2049).

Esto, en plena sintonía con el Abdallá del *Guzmán* de Enrique Ramos que el propio Jovellanos menciona en las notas, y con una Ilustración que reconoce sin ambages virtudes en el *otro*, generando notables reticencias: como diría Cadalso en la «Protesta literaria» de las *Cartas marruecas,* algunos «dirán que eres malísimo cristiano en suponer que un moro como Ben-Beley dé tan buenos consejos a su discípulo»[61]. El perfil de Munuza como un godo traidor a los suyos y su religión por interés, la integridad de Achmet y la caracterización neutra de un eficaz Kerim, que como militar sólo cumple órdenes, sortea la simplificación sectaria y maniquea que hubiera repartido vicios y virtudes entre perversos árabes y ejemplares godos y, en última instancia, aminora los tintes religiosos del conflicto. Como señalaba Nigel Glendinning, la obra «refleja una opinión nada sectaria en materia de religión»[62].

[60] «Se puede venir en conocimiento de la suma utilidad que al público podría resultar de la representación de buenas tragedias, en las cuales podría todo género de personas aprehender insensiblemente la moderación de sus pasiones y deseos, logrando en el teatro una oculta enseñanza y una deleitosa escuela de Moral. Por lo que se me hace más sensible el descuido de nuestros ingenios españoles, que no se han ejercitado en esta especie de poesía tan provechosa, cuando en Italia, en Francia y en Inglaterra ha sido tan conocida esta utilidad» (*La poética,* 1737, lib. III, cap. IX, «De las pasiones trágicas», pág. 335).

[61] José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres* (ed. Joaquín Arce), Madrid, Cátedra, 1997, pág. 305; también, ed. Emilio Martínez Mata, Barcelona, Crítica, 2000.

[62] Nigel Glendinning, *Historia de la literatura española: El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1977, pág. 161.

Creo que algo más nos dicen los nombres elegidos para Kerim y Achmet, y es que *lo oriental,* más allá de la tradición literaria, ya entonces era también noticia contemporánea con que los ilustrados estaban familiarizados y hasta podría condicionar los nombres de los personajes *ficcionales* de las tramas[63]. En este sentido, Kerim era una referencia habitual en la prensa de la época por ser rey de Persia hasta 1779. Desde que la *Gaceta de Madrid* da noticia de su victoria en Tauris (n.º 17; 26/4/1763), se pueden seguir sus triunfos y la alianza con los ingleses; la del 21 de noviembre de 1769 (n.º 47, pág. 399), en pleno proceso de redacción de *El Pelayo,* abría así: «Bagdag, en Asia, 20 de mayo de 1769. Desde que gobierna la Persia Kerim Kan se han apaciguado todas las turbaciones, de manera que las caravanas van y vienen con seguridad y sin el menor embarazo. No obstante, como el país se halla escaso de hombres y dinero, no está el comercio tan floreciente como antes; pero se goza en todo el reino de la mayor tranquilidad». En la misma línea, el nombre de *Achmet* se popularizó en la prensa dieciochesca por alusiones a Achmet Essendi, el embajador de la Puerta Otomana, que visitó Berlín en 1763-1764. La *Gaceta de Madrid* daba así noticia de su nombramiento —y el de Mochzin Zadé— en Constantinopla en 1770: «A Resmi Achmet Essendi, que hizo las funciones de Kiaya Bey en el Ejército, se le ha dado el Departamento de hacienda. La dignidad de Bajá de tres Colas se confirió a Seymen, Caschi o sustituto del Agá de los Genízaros, nombrado para conducirlos desde esta capital al Ejército del Gran Visir. Al Caimacan que tenía el gobierno de Moréa, se ha declarado Bajá de Kubaja, y Beglierbey de la Asia Menor, reemplazándole en el gobierno de Moréa Mochzin Zadé, antes Gran Visir, depuesto en 1768. Estos últimos días se cometieron algunos desórdenes, así en esta capital como en Scutari y en el barrio de Tophana, pero se terminaron los excesos con la muerte de algunos de los culpados» (n.º 19, 8/4/1770, pág. 154).

En cuanto al héroe, Pelayo no aparece en escena hasta el acto III, pero precisamente por ello es definido con antelación por el resto de personajes. Si en el listado inicial ya se subraya que es «de la sangre real de los godos», será Achmet quien advierta a Munuza en el acto I que es *venerado / por los nobles de Asturias como un resto / de la sangre real* y que *sólo en su brazo / funda España su única esperanza*, con lo que es el consejero —nada sospechoso de querer ensalzarlo— el que condensa las dos notas esenciales del personaje. Como descendiente de la estirpe de Rodrigo, Pelayo está legitimado para gobernar y su linaje garantiza la continuidad de la monarquía, pero, a diferencia del último godo y del propio Munuza, Pelayo

[63] Aunque es evidente, cabe reseñar que paralelamente el nombre de Ingunda —en los manuscritos *Yngunda*— invocaría la historia de esta princesa visigoda, símbolo junto a su marido de la resistencia católica frente al arrianismo, quien, según la tradición, es la responsable de la conversión de Hermenegildo, que se rebeló en la Bética y fue ajusticiado por orden de su padre Leovigildo y santificado.

sólo puede ser el héroe gracias a lo que en el prólogo en verso de 1782 se compendia como *sus virtudes, / su constancia, su fe, su amor, su celo / por la causa común* (vv. 11-13). Nada sería Pelayo por más que lo legitimara su ascendencia sin este otro perfil de virtuoso ciudadano porque, como el propio Jovellanos razonará en 1787 en la Sátira II siguiendo a Juvenal: *¿De qué sirve / la clase ilustre, una alta descendencia, / sin la virtud?* (OC, I: 234, vv. 263-266). Sólo de la conjunción de ambos factores puede emanar la propuesta de proclamación por aclamación de Suero en nombre de los nobles asturianos*: esta acción bizarra / necesita un caudillo. Y pues el cielo / conserva en vos la esclarecida raza / de nuestros reyes, sedlo desde ahora. / Y entretanto que Asturias, ayudada / de sus nobles, sobre un luciente escudo / levanta en vos a su primer monarca, / dignaos de aprobar nuestros deseos* (vv. 1698-1705) [64].

En la órbita de Pelayo se sitúan Rogundo y Suero, personajes ficcionales necesarios para mantener el interés y desarrollar la acción, sobre todo entretanto Pelayo retorna a Gijón. Hasta entonces, ambos nos pondrán al tanto de lo acaecido con anterioridad, y nos harán partícipes de sus temores y de lo injusto e ilegal de las pretensiones de Munuza, funcionando luego cada cual en remozados papeles de galán y consejero. En el inicio, Rogundo será el principal antagonista de Munuza, legitimado por su doble carácter de señor principal de la ciudad y prometido de Dosinda. Cuando el joven flaquee, será Suero quien le recuerde todo lo que está en juego, y cuando Rogundo temerario busque venganza, será Suero quien pedirá prudencia: *El ardor juvenil de vuestros años / os puede ser fatal, si la prudencia / no les sirve de guía* (vv. 181-183). Frente a Munuza, Rogundo es el verdadero amante, constante y leal, incluso *cercado de las sombras de la muerte, / lleno de sus angustias, y en el mismo / umbral del hondo reino del espanto* (vv. 1253-1255). Ya en la parte final, Suero será quien proclame a Pelayo, y Rogundo el responsable de la muerte de Munuza, por tres razones: porque, así se vengan sus derechos de honor como esposo de Dosinda; porque, aunque es la muerte justa de un tirano al grito de *¡Muere, infame!* (v. 2358), al fin y al cabo es la muerte de un gobernante que no luciría en el expediente de Pelayo —que sale de la tragedia sin mácula—; y porque

[64] Como advierte Hiroki Tomita, el reconocimiento del papel de Pelayo como legítimo representante elegido por aclamación está presente también en la *Hormesinda* de Moratín y luego en *El Pelayo* de Quintana: Trasamundo dirá: *Los astures y cántabros famosos / pueblo indomable, escándalo de Roma, a inclinar la cerviz poco enseñados / con tardía cadena mal atados, / buscan tus pies humildes, todos claman / por su señor; por todos sus ancianos / la religión, la vida, las haciendas / y el alma depositan en tus manos*» (*Hormesinda*, acto III, esc. I, v. 290); y en la tragedia de Quintana: «Alfonso: ¿Quién nos alienta, / y en nombre de la patria nos inflama? / Los nobles: Pelayo. / Alfonso: ¿Quién pues ser nuestra cabeza / más bien merece, y fundador ilustre / del nuevo estado que a rayar comienza? / Leandro: Pelayo. / Alfonso: El nuestro rey, caudillo nuestro / debe ser, ciudadanos. / Los nobles: Él lo sea. / Alfonso: ¿Oyes el voto universal?» (*Pelayo*, acto IV, esc. III, 67a-b). Hiroki Tomita, «Formación del sentido de nación en *La muerte de Munuza* de Gaspar Melchor de Jovellanos», *Hacia 1812* (coord. Fernando Durán López), Gijón, Ediciones Trea / Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, 2013, pág. 677.

es mejor que lo fingido quede en manos de un personaje ficcional: siendo falso que Munuza murió en Gijón, más grave sería que además muriera a manos de Pelayo.

Por último, Dosinda parecía inicialmente convocada para cumplir el tópico rol pasivo de objeto detonante de la trama, el nexo entre lo amoroso y lo político y las dos alineaciones de personajes, porque es la hermana, la prometida, la deseada y la ultrajada, y sobre todo el último vestigio del linaje godo: el *ilustre depósito fiado / al valor asturiano, esta reliquia / de la estirpe real* (vv. 58-60), la que conserva en sus venas *la sangre ilustre de los héroes godos* y *los restos de una estirpe casi extinta* (vv. (vv. 1575-1577). Ciertamente, Dosinda es la metonimia, si no la encarnación misma, de la patria oprimida, la mujer-patria que ha de ser auxiliada, pero no responde al plano modelo de la infeliz y amenazada doncella, porque sabe argumentar, reclama dignidad e invoca la ley. Es ella quien formula las razones que la amparan ante Munuza: *¿Por qué debió Pelayo en menosprecio / de una promesa santa esperanzaros / del logro de mi mano, cuando el fuero / de los godos, la ley de las naciones / el cielo y la razón dan un derecho / firme y sagrado al prometido esposo?* (vv. 676-681). Ella quien condensa con frecuencia en qué situación nos hallamos y establece qué es necesario hacer: *Son pocos, y les falta / un jefe autorizado, cuyo brío / los guíe a la venganza y los oponga / al cruel opresor* (vv. 991-994), dirá, formulando la necesidad de un caudillo que lidere la resistencia. Ella quien aporta dramatismo, al proyectar posibles y amenazadores futuros: *Tú vas a estar sobre el sangriento trono, / de enemigos y angustias rodeada / y de un impuro amor hecha el objeto* (vv. 1983-1985). Además, Dosinda muestra constancia y entereza ante las amenazas, está dispuesta al sacrificio y no se arredra ni ante la batalla. Así, la breve escena VIII del acto IV se dedica exclusivamente a que pueda mostrar su valor: cuando Suero le aconseje que se esconda, contestará *¿Qué me encargas, / que me retire? ¿Quieres que Dosinda / sobreviva a la ruina de su patria?* (vv. 1958-1960). De nuevo, cuando Ingunda la invita a huir, ella pide compartir la suerte de Rogundo y Pelayo: *llevadme a su presencia, tierna Ingunda, / que nos junte el tirano en la desgracia* (vv. 1995-1996). Y hasta forcejeará con Munuza para defender a Pelayo en la escena VII del acto final. En última instancia, es tan consciente de sus obligaciones para con la patria como cualquiera de los varones que la acompañan, y rechaza la diadema y condición de reina que implica la propuesta matrimonial de Munuza, consciente de que su deber es resistir y asumir las consecuencias de ser leal a lo colectivo, y de que, en realidad, sólo hay deshonor en la salvación individual. A fin de cuentas, el honor (la *honra,* si se quiere) no es más que una de sus motivaciones; al enumerar las razones que nutren su resistencia, hablará del honor, *la más santa / de mis obligaciones*, pero también dirá que el *recuerdo / de mi cuna, la fe de mi palabra, / el amor, la virtud y el cielo*, *todo / sostiene y favorece mi constancia* (vv. 1852-1856).

Por momentos hay en Dosinda algo de Lucrecia, en la dignidad con que responde al acoso, en la ejemplaridad con que asume una posible muerte, en cómo renuncia a ser reina y repudia a su particular Tarquino; y también algo de Euménide cuando invoca a Dios y exige la venganza divina: *Enviad sobre esta bárbara canalla / un ángel destructor que la extermine, / que redima, y que vengue vuestras aras* (vv. 2011-2013), palabras en que llegan ecos de los reclamos con que las primitivas restauradoras del orden clamaban por una justa pero implacable venganza de los crímenes contra la comunidad.

Por otro lado, cabe destacar la creación de tres imágenes especialmente plásticas y potentes, que no son representadas, sino invocadas en la obra. Una es la de que *Asturias, ayudada / de sus nobles, sobre un luciente escudo / levanta en vos a su primer monarca,* (vv. 1702-1794). La descripción de tal ceremonia de unción real es descrita en términos sumamente escenográficos en la nota 19.ª, donde Jovellanos señala: «Los godos, después de haber elegido rey, hacían con él una solemne elevación. Esta ceremonia se ejecutaba en el campo, donde poniendo al nuevo rey sobre un escudo, le levantaban en alto a vista de todo el ejército, entre el ruido de las aclamaciones públicas, y al son de los instrumentos militares». Hay que subrayar que tal imagen de la elevación de Pelayo sobre el pavés es de tal envergadura que, en el primer diccionario de lengua castellana, al definir *alzar,* se señala: «Alzar. Elevar, ensalzar, aclamar: como alzar Rey, Señor, Prelado, Caudillo» y se cita como autoridad: «Colmenar. Hist. De Segob. Cap. 10: Alzassen Rey al Infante Don Pelayo: assi lo llamaban por la ceremonia que usaben alzando los nobles al elector Rey sobre un escudo o pavés, y aclamando Real, Real, Real» (*Diccionario de Autoridades*, 1726).

Otra es la imagen de la cabeza de Pelayo ensartada en una pica en la muralla del castillo: *Achmet, llevadle, / y haced que me reserven la cabeza. / Ella será, traidor, en mis umbrales / horroroso espectáculo que asuste / a tus imitadores* (vv. 2262-2266). La alusión a la decapitación y la exposición de la cabeza del enemigo a las puertas de castillos y ciudades —*en mis umbrales* dice Munuza— es brutalmente eficaz por su potente, patética y en cierto modo sublime escenografía, y por traer a la mente del lector plásticos iconos, como las cabezas de los siete infantes de Lara clavadas en las lanzas y otras muchas que desfilan en las crónicas, romances y cantares de gesta. Está en cuestión si esta ejemplarizante práctica, de eficacia contrastada para disuadir de todo conato de rebeldía, fue tan frecuente como las fuentes literarias plantean, en parte porque su difusión respondería a la voluntad de crear una imagen cruel del adversario que justificara su aniquilación[65]; pero ésta es precisamente

[65] Señala Inés Monteira que «fue especialmente practicada en la Península por el poder andalusí desde el siglo VIII»; y que «es a partir del siglo IX cuando la práctica empieza a hacerse extensiva a los enemigos cristianos del norte, convirtiéndose a principios del siglo X, en tiempos de Abd-al-Rahman III en característica del enfrenta-

la finalidad que la invocación de tan truculenta imagen de poder y terror tiene en esta tragedia.

Y una tercera imagen sería la de las sombras de los muertos cercando a Munuza que invoca Dosinda: *Revuelven frías los vacíos cráneos, / buscando a su verdugo en todas partes. / Sobre ti abren las oscuras bocas / y, fijando en tus manos execrables / la encarnizada y tenebrosa vista, / corren despavoridas a buscarte. / Ya todas te rodean, y en tu seno / van a clavar rabiosas los puñales* (vv. 2299-2306). Junto a la imagen de la cabeza ensartada en la pica de la escena anterior, ésta resulta también de gran dramatismo y plasticidad, con una estética muy cercana a la imaginería de la mitología órfica de las Furias. Caso González vinculaba en 1966 este último parlamento con el prerromanticismo: «La tragedia en conjunto tiene pocos rasgos prerrománticos, pero quiero subrayar unos versos muy característicos (no olvidemos que se escribieron en 1769 o, como mucho, en 1773). En la escena IV del acto 5.°, poco antes de la catástrofe final, solas Dosinda e Ingunda con Munuza, al parecer triunfante, el dolor de la primera llega a su éxtasis, al imaginarse tanto desastre como se avecina: […]. Las frases truncadas, el vocabulario, las imágenes macabras evocadas son los elementos utilizados para expresar el paroxismo del dolor. Jovellanos tenía conciencia de su atrevimiento»[66]. Sin embargo, los ejemplos clásicos de la Alcestes de Eurípides, de la Fedra de Racine, de la Ciane de Trigueros y del Edipo de Voltaire invocados por Jovellanos para contextualizar estos versos en la nota 21.ª son difícilmente interpretables en clave prerromántica, cuando son esgrimidos precisamente para justificar que «No faltará algún escrupuloso que culpe el extremo a que llega en este lugar el dolor de Dosinda, o el entusiasmo del poeta, que le hace ver y oír las sombras de los inocentes, muertos a mano de Munuza. Pero este pasaje tiene

miento cristiano musulmán peninsular. Se enviaban entonces a Córdoba, con frecuencia, las cabezas de cristianos víctimas de las guerras fronterizas, clavándolas en picas para anunciar la victoria del Islam y la humillación del infiel. De este modo, la decapitación en Al-Andalus no surgió en el enfrentamiento religioso contra los cristianos, pero fue convirtiéndose paulatinamente en elemento distintivo del mismo. Es en ese contexto como las cabezas cortadas alcanzan un gran simbolismo, donde no sólo se trataba de ratificar el poder soberano, sino también el dominio territorial y el religioso». Todas estas referencias, en Inés Monteira Arias, «Destierro físico, destierro espiritual. Los símbolos de triunfo sobre el infiel en los espacios secundarios del templo románico», *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultural medieval,* Madrid, CSIC, 2009, págs. 129-142. Véase también, Cristina de la Puente, «Cabezas cortadas: símbolos de poder y terror» y Rodríguez García, «Cabezas cortadas en Castilla-León, 1100-1350» en María Isabel Fierro Bello y Francisco García Fitz (coords.), *El cuerpo derrotado. Cómo trataban musulmanes y cristianos a los enemigos vencidos (Península Ibérica, siglos viii-xiii),* Madrid, CSIC, 2008; Christian Lange y María Isabel Fierro Bello (coords.), *Public violence in Islamic societies: Power, discipline and the construction of the public sphere (7th-19th centuries CE*), Edimburgo, Edinburgh University Press, 2009; María Isabel Fierro Bello, «Violencia, política y religión durante el siglo iv-x: el reinado de ʿAbd al-Rahman III», en *De muerte violenta: política, religión y violencia en Al-Andalus*, Madrid, CSIC, 2004; Christian Lange, *Justice, Punishment and the Medieval Muslim Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

[66] José Miguel Caso González, «El comienzo de la Reconquista en tres obras dramáticas (Ensayo sobre estilos de la segunda mitad del siglo xviii)», págs. 505-506.

a su favor tantos ejemplares en los poetas antiguos y modernos, que nadie podrá culparle sin temeridad»[67].

En cuanto a la trama, afirma Jovellanos en el prólogo: «La acción sobre que escribí mi tragedia es la muerte de Munuza», y tal es el eje de la disposición de *El Pelayo.* Si la revisamos conforme a la preceptiva neoclásica, pero con un ojo puesto en la siempre eficaz morfología propuesta por Vladimir Propp[68], vemos que *El Pelayo* arranca con una inesperada mudanza de fortuna, que se concreta en el plano general en la invasión concebida como un castigo: *esta esclavitud que toleramos / es por ventura el miserable fruto / de los excesos nuestros* (vv. 486-489), *y hoy sufrimos el peso de su yugo* (v. 63); y en el concreto en la opresión de Munuza, que decide ejercer la violencia. En el propio inicio se han producido las funciones habituales: el alejamiento del héroe, la prohibición de que Munuza se case con Dosinda, el engaño de Munuza hacia Pelayo, que le envía con la embajada a Córdoba para poder apropiarse del objeto deseado (la Dosinda-Patria), y la involuntaria complicidad de Pelayo, que ha confiado en la amistad de Munuza. La transgresión de la prohibición que activa el conflicto se materializa en el secuestro de Dosinda, que mueve a Rogundo a defenderla asumiendo incluso su posible muerte (*la venganza o la muerte* dirá Rogundo, v. 842), convirtiéndolo en merecedor de la mano de la princesa prometida. Pero Rogundo no supera la prueba, al ser encarcelado por Munuza. Puede así regresar en el momento oportuno el verdadero héroe que había sido estratégicamente alejado, dice Jovellanos en la nota 17.ª que porque así «suponemos al espectador con una suma inquietud, nacida del deseo de su arribo, y del temor de que no llegue a tiempo». Entonces Pelayo es perseguido y auxiliado, porque es hecho prisionero y liberado por Rogundo (a quien a su vez han liberado los nobles y los ciudadanos de Gijón). Si en las largas argumentaciones de Rogundo, Dosinda y Pelayo se evidencia que el pacto entre musulmanes y godos es ya imposible (*un yugo intolerable,* v. 563), queda definida la difícil tarea: *lidiar por nuestra patria* (v. 1640), *nuestra patria / se debe restaurar a cualquier precio* (vv. 1630-1631). Y como esa justificada rebelión necesita un caudillo, se produce entonces el reconocimiento y transfiguración del héroe, no porque se ignorara la identidad de Pelayo, sino porque se le reconoce como rey, se anuncia su proclamación sobre el luciente escudo, y

[67] Hay que recordar que el propio Caso González, aunque autor de una tesis titulada *El prerromanticismo de Jovellanos*, cuestionó posteriormente el concepto de prerromanticismo en uno de sus últimos escritos, señalando que su «pecado original» era haber nacido para «indicar que entre 1780 y 1830 se encuentran acá o allá rasgos que serán después componentes esenciales del romanticismo» y considerando su uso «un gran error». José Miguel Caso González, «Introducción general a la literatura del siglo XVIII», *Historia de la literatura española,* León: Everest, 1995, págs. 39-41. Véase también Jesús Cañas Murillo, «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII» en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman Ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996, págs. 159-169.

[68] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971 (1.ª ed. 1928).

asume la arriesgada misión: *la muerte o la victoria*, dirá Pelayo (v. 1642), invocando el *dulce et decorum est pro patria mori* horaciano.

En este punto, ya sólo resta cumplir con el merecido castigo del tirano antagonista. De esta muerte puede decirse lo que Roland Barthes de la de Atalida: «*se da muerte* en escena, pero *expira* fuera de escena. Nada ilustra mejor la disyunción entre el gesto y la realidad»[69]. Aunque en raras ocasiones se muestre la muerte en escena, Horacio ratificaba lo establecido en el código milenario de la tragedia: la muerte violenta es tabú; se permite mostrar sobre las tablas la violencia y los cadáveres —su razón y su consecuencia— y se permite que suceda en un interior siendo perceptible —por ejemplo, oyendo los gritos— pero no se puede mostrar a la vista de los espectadores el propio momento de la muerte. Todo esto es así y ha de ser argumentado, pero cabe considerar también que, desde un punto de vista escenográfico y práctico, estamos ya a tres breves escenas del final y en algún momento habría que retirar con decoro el cadáver de Munuza del escenario, por lo que la solución de Jovellanos resulta sencilla y eficaz: al alejarse Munuza herido apoyado en Achmet, evita visualizar su muerte[70] y mostrar que muere en Gijón —donde no muere—, soluciona la retirada del futuro cadáver y de paso el consejero sale —vivo, pues tal merece— de un escenario que queda, literalmente, despejado para la escena final. Solos ya los godos sobre las tablas, pueden proclamar el doble final feliz de la liberación de la patria y los futuros esponsales. Estos se dice que no se realizan porque han de retirarse apresurados a las montañas, pero cabe recordar que, aunque la tragedia puede tener final feliz, no parece una boda el más apropiado y que en realidad la trama ya está finiquitada.

Ahora bien, si ha de producirse una rebelión y un tiranicidio que libere del usurpador, será necesario armarse de buenas razones[71]. Y dicen tanto de Jovella-

[69] Roland Barthes, *Sobre Racine,* pág. 49, nota 3.

[70] Difiere mucho la solución de Jovellanos de la de Moratín: «vase cayendo», pero solo, Tulga en la *Hormesinda —Con desesperación ardiendo muero. / ¡El corazón de angustia se me arranca! / ¡Ay, qué dolor tan bárbaro me oprime! / Mil víboras me muerden las entrañas*. (*Vase cayendo)*—; sin embargo Trasamundo muestra la cabeza de Munuza clavada en una lanza: *Veis la horrible cabeza en esa lanza / manando sangre, y arrastrando el cuerpo /con ignominia lleva el vulgo al fuego* (acto V, escenas VIII y XI; *Tragedias,* ed. Sala Valldaura, págs. 326, 330).

[71] Sobre los sentidos de esta obra han trabajado con acierto, José Miguel Caso González, «El comienzo de la Reconquista en tres obras dramáticas. Ensayo sobre estilos de la segunda mitad de siglo XVIII», págs. 499-509; Daniel-Henri Pageaux, «Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnole», *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, t. II, págs. 235-242; Hans-Joachim Lope, «*Asturorum regnum*: relectura de *La muerte de Munuza* (1769-1772)», *Jovellanos, el valor de la razón,* coord. por Ignacio Fernández Sarasola, Elena de Lorenzo Álvarez, Joaquín Ocampo Suárez-Valdés, Álvaro Ruiz de la Peña Solar, Gijón, IFESXVIII / Ediciones Trea / SECC, 2011, págs. 571-586. Alexander Selimov, «El honor, el amor y la inmortal hazaña del "ínclito Pelayo" en tres tragedias neoclásicas», *Dieciocho*, n.º 23 (2000), págs. 233-247. Analiza más detenidamente esta cuestión en su reciente edición de *El Pelayo* de Quintana y la *Egilona* de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Derroteros de la memoria. «Pelayo» y «Egilona» en el teatro ilustrado y romántico,* Leiden, Almenara, 2018.

nos las que eligió como eje de su trama como las que pretirió. Así, aunque en esta obra se invoca mucho el honor, Jovellanos se resiste a que la piedra de toque de su tragedia sea una convencional (y seguramente para él barroca) cuestión de honor calderoniano: la vieja idea de honra que se palpa en la *Hormesinda* de Moratín cuando Pelayo cree que el honor de la familia está en cuestión se ve aquí superada. Como señala Alexander Selimov: «Una injuria en contra de la estirpe real goda, es un ataque en contra de toda la nación y en contra de la Patria. Todos los godos y asturianos son ofendidos en la persona de Pelayo. Se trata de un concepto de honor colectivo»[72]. El Alcalde del Crimen de la Audiencia de Sevilla prefiere ubicarse en la esfera de lo que afecta al ámbito público y no a lo privado e individual; y, a pequeña escala, hace girar la trama en torno a un problema legal: el pacto esponsalicio de Dosinda y Rogundo conforme al Fuero Juzgo dibuja a Munuza como un traidor que no respeta las antiguas leyes godas[73]. Como le increpa Rogundo: *y cuando destinado a este gobierno / debéis ser el custodio de sus leyes, / infiel a la amistad y al deber vuestro, / ¿seréis vos el primero que las viole?* (vv. 804-807). A lo que Munuza contesta anunciando al tirano: *Vuestros fueros / yacen con sus autores en la tumba, en adelante / no habrá en Gijón más ley que mis preceptos*. De la importancia que Jovellanos concede al asunto en la obra, da buena medida el que sobre este tema redactara las notas 12.ª y 14.ª.

Por otro lado, aunque el enfrentamiento religioso y el providencialismo está presente en la obra, se evita plantear que es un conflicto religioso lo que conduce al levantamiento. Es a medida que el carácter tiránico de Munuza se perfila, cuando repetidas intervenciones aportarán una dimensión religiosa y providencialista a la rebelión. Pero la caracterización positiva de Achmet evita hacer coincidir el reparto de vicios y virtudes con la alineación de personajes cristianos y musulmanes; y, sobre todo, Achmet remite a un tiempo de pacífica convivencia en que el *yugo* se parecía más a un pacto de las élites árabes y godas: *Pero, señor, ¿por qué con tal cuidado / alejáis de Gijón al de Cantabria? / Yo me acuerdo de un tiempo en que Pelayo / derramaba absoluto en vuestro nombre / favores y mercedes* (vv. 320-322). Esto aparta a Jovellanos de la interpretación más generalizada, porque, como concluye Selimov remitiendo a Ríos Saloma: «La resistencia militar contra los musulmanes en la península ibérica, conocida primero y luego conceptualizada con el término de Reconquista, había sido imaginada como una confrontación religiosa, además

[72] Alexander Selimov, «El honor, el amor y la inmortal hazaña del "ínclito Pelayo"», pág. 238.

[73] Este aspecto ha sido bien percibido por Pageaux y Caso González: «En bon juriste, Jovellanos fait d'incessantes allusions aux lois et coutumes gothes. L'attachement aux lois est si grand qu'il apparaît comme l'un des idéaux pour lesquels les chrétiens offriront leurs vies. Le respect des lois est une condition et un témoignage d'héroïsme» («Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnole», pág. 241).

de militar, con el propósito de subrayar la diferencia irreconciliable entre la identidad cristiana de España y la identidad musulmana de al-Andalus»[74].

Por tanto, el núcleo del conflicto no es religioso, sino el hecho de que Munuza no ha respetado el pacto por el que los conquistadores permitieron a los vencidos mantener legislación, usos y religión —y a las élites visigodas preservar cierto estatus y hacienda— a cambio del cese de las hostilidades y el pago de tributos. En lo que hace a Asturias, al capitular Astorga se estableció un pacto entre la élite musulmana y visigoda, del que en Asturias sería garante Pelayo, en tanto visigodo con arraigo en el territorio —de ahí su viaje a Córdoba *legationis causa*, que también se utiliza como recurso de alejamiento del héroe en la obra—[75]. Por eso cuando Munuza afirma *yo soy aquí absoluto, y en mi mano / se hallan depositados los derechos / de una entera conquista,* Rogundo le recuerda que hubo un tiempo en que *contentó su ambición con el terreno / sin pasar a oprimir nuestro albedrío*, y le reclama: *¿Y vos queréis por un culpable exceso / extender el arbitrio de la guerra / hasta los corazones?* (acto II, vv. 757-768).

La violenta transgresión de las leyes godas y la ruptura por razones espurias de la alianza que permitía la pacífica convivencia evidencian que Munuza no es un legítimo gobernante, pues quien debería hacer cumplir la ley antepone a ella su interés personal, más vinculado a la legitimación de su poder que al mero ámbito amoroso. Pero a gran escala, lo que está en juego son los derechos originarios de la nación que reconocen las Leyes Fundamentales, entre los que se encuentra el derecho de resistencia contra el usurpador y el tirano. Como muladí, Munuza es jurídicamente responsable de traición —responsable, como dirá Pelayo, del *delito el más negro y más odioso* (v. 1413)—; por lo que la rebelión está justificada: dice el probo Achmet, *por guardar su libertad y fueros, / quieren más bien ser muertos que vencidos* (vv. 930-931). Como señala Ignacio Fernández Sarasola, cuando llegue el momento de la convocatoria de Cortes, casi cuarenta años después, estos derechos inalienables de la nación serán invocados de nuevo por Jovellanos:

[74] *Derroteros de la memoria,* pág. 143. Martín Ríos Saloma, *La Reconquista: una construcción historiográfica (siglos xvi-xix),* Madrid, Marcial Pons, 2011. Sobre estas cuestiones, véase también Mario Onaindía, *La construcción de la nación española: republicanismo y nacionalismo en la Ilustración,* Barcelona, Ediciones B, 2002; José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa: La idea de España en el siglo xix*, Madrid, Taurus, 2001; y los trabajos de Jesús Torrecilla, *España al revés. Los mitos del pensamiento progresista (1790-1840)*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2016; e «Ilustrados y musulmanes: usos de Al-Ándalus en el xviii español», *eHumanista*, vol. 37 (2017), págs. 342-356.

[75] Así, el pacto con Casio o el célebre pacto con Teodomiro que da lugar al reino de Tudmir. Sobre estos pactos, Pedro Chalmeta Gendrón, *Invasión e Islamización. La sumisión de Hispania y la formación de Al-Andalus*, Jaén, Universidad de Jaén, 2003 / Madrid, Mapfre, 1994, págs. 213-220. Para Asturias, véase Juan Ignacio Ruiz de la Peña, «La Monarquía Asturiana (718-910)», *El Reino de León en la Alta Edad Media*, vol. III, *La monarquía asturleonesa, de Pelayo a Alfonso VI (718-1109)*, León, 1995, págs. 14-15; y J. Montenegro y A. del Castillo, «Don Pelayo y los orígenes de la Reconquista: un nuevo punto de vista», *Hispania*, n.º 180 (1992), págs. 5-32; especialmente, págs. 22-26.

> Para Jovellanos los derechos de la nación eran el resultado de la supremacía, es decir, del poder originario que no habían cedido al Rey a través de las Leyes Fundamentales y que comprendía la facultad de reunirse periódicamente en Cortes, el ser consultadas éstas en negocios graves, la posibilidad de realizar reformas constitucionales y ejercer el derecho de resistencia contra el usurpador y el tirano. No le faltaba razón, así, para decir que allí donde había un límite al poder regio existían derechos de la nación. Las Leyes Fundamentales establecían el pacto entre Rey y comunidad y, por tanto, al limitar al Monarca se fijaban los espacios de libertad que conservaba la nación. Por otra parte, Jovellanos encargaría precisamente a la Junta de Legislación que elaborase una recopilación de las Leyes Fundamentales en la que, aparte de las prerrogativas del Rey, deberían aclararse cuáles eran esos *derechos de la nación* (OC, XI: 688).

Por ello, el nudo del conflicto no es tanto la falta de respeto a una ley concreta, sino la ruptura de un pacto social entre gobernante y gobernados y la conculcación de los derechos de la nación: lo que parecía una cuestión legal es, en realidad, una cuestión de Estado. Munuza es *traidor a España, a la virtud y al cielo* (v. 95), y su muerte final es, por tanto, *justa y necesaria,* una verdadera justicia poética que pone fin al caos y conduce a la restauración del orden histórico y a la restitución de los derechos de la nación restaurada.

Celebrare domestica facta: Pelayo, el restaurador

Jovellanos menciona explícitamente en el prólogo de 1773 el célebre lema *celebrare domestica facta* (*De Arte Poetica,* v. 287), haciendo suya la reivindicación horaciana de los trágicos romanos que habían osado desviarse de la senda temática de las tragedias griegas para ocuparse de las hazañas nacionales; tal como habían hecho ya los romanos, ahora correspondía a los españoles emanciparse de los asuntos de las tragedias de la antigüedad y las francesas, para abordar su propia historia: «¿Para qué buscamos argumentos en la historia de otras naciones, si la nuestra ofrece tantos, tan oportunos y tan sublimes?». Según el expresivo sintagma de David T. Gies, se trata de llevar a «la nación a escena»[76].

Los versos horacianos funcionan como santo y seña de la nueva tragedia, que bajo su invocación entra desde los años sesenta y principios de los setenta en un proceso de *nacionalización* temática que dará nutridos frutos de teatro histórico a lo largo del siglo. En esta tarea, auspiciada por la política cultural de Aranda y ya iniciada con el *Ataúlfo* de Montiano y Luyando, participa Trigueros con *El cerco de Tarifa o los Guzmanes* y *Egilona*, Moratín con *Hormesinda* y *Guzmán el Bueno,* Cadalso con *Sancho García* y la perdida *Numantina*, Ignacio López de Ayala con *Numancia destruida,* García de la Huerta con *Raquel*, Cristóbal Cortés con *Atahualpa,* Ignacio García Malo con *Doña María Pacheco,* Forner con *Moctezuma* y *Francisco Pizarro,* Vargas Ponce con *Los hijosdalgo de Asturias* y *Abdalaziz y Egilona,* María Rosa Gálvez con *Florinda,* Quintana con *Pelayo* o *El duque de Viseo,* Cienfuegos con *Zoraida* y *La condesa de Castilla,* Martínez de la Rosa con *La viuda de Padilla* y Ángel Saavedra con *Ataúlfo.* La nómina es más amplia, pero se ciñe aquí a las más conocidas de un arco temporal que abarca casi medio siglo, desde las tragedias de Trigueros de 1768 y hasta las tres últimas, obra de dos entonces jóvenes de sólida formación neoclásica en 1812 y 1816.

[76] David T. Gies, «La nación a escena: el teatro entre 1737 y 1766 (consideraciones teóricas)», en *El Fénix de España: modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766), Homenaje a Antonio Mestre,* Madrid, Marcial Pons, 2006, págs. 237-248.

Salta así a las tablas la historia nacional, hasta entonces volcada en una poesía épica a la que ya sólo amparaba el prestigio académico porque, según Quintana, y los testimonios de diarios y epistolarios contemporáneos, ya «eran obras generalmente poco leídas y estimadas»[77]. Tragedia y épica comparten contenidos y finalidad: exponen modelos de virtuosos y esforzados comportamientos para fomentar la emulación o el escarmiento y reforzar la idea de España como nación. Pero el teatro aporta un factor que la Ilustración valora en extremo: la difusión; por ello, la tragedia cotiza al alza en el mercado de valores literarios del siglo mientras las acciones de la épica se desploman: en las últimas décadas del siglo XVIII y amparada por el Estado, la ejemplarizante historia salta a unas pujantes tablas desde las que se dirige a un público colectivo y mucho más amplio que aquel culto lector ideal de los siglos imperiales, capaz de leer en soledad cientos de octavas reales.

Jovellanos participa activamente en tal proceso, con la escritura de *El Pelayo* en 1769, y en algún momento posterior con otra tragedia inacabada y hoy perdida: *Los españoles en Cholula*[78]. Pero no sólo, pues tuvo mucho que ver en dos certámenes que produjeron otro nutrido corpus de tragedias mucho más desconocidas. Las que se presentaron al certamen teatral del Ayuntamiento de Madrid de 1784, cuyas bases redactó el propio Jovellanos, que fue presidente de un jurado que en su casa se reunía: las bases establecían que «el que escribiere tragedia, ha de tomar la acción con preferencia de nuestra historia». Y también las presentadas a las encadenadas convocatorias de la Academia Española de 1798 que Jovellanos alentó siendo ministro, aunque su fulminante defenestración lo obligó a seguir sus avatares desde Gijón. Según Ferrer del Río, Jovellanos: «propuso que se abriera uno de los certámenes de costumbre, para fomentar el cultivo de nuestro idioma. Su iniciativa movió a la Academia a ofrecer pronto el lauro de la poesía al autor de una buena tragedia, con calidad de preferir en iguales condiciones la inspirada por algún pasaje de la historia de España»[79].

[77] M. J. Quintana, *Poesías selectas castellanas. Segunda parte. Musa épica o colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos*, Madrid, Imprenta de Burgos, 1833, t. I, pág. VIII; también «Sobre la poesía épica castellana», capítulo de *Estudios sobre nuestra poesía*, en *Obras completas*, ed. A. Ferrer del Río, Madrid, 1946, págs. 126-173.

[78] Ceán Bermúdez señala que redactó los tres primeros actos «en mejor tiempo, en edad más madura, y con mayor conocimiento del arte», y es posible que estuviera vinculada a alguno de los certámenes que se mencionan a continuación. Ceán también señala que no terminó la obra por «sus graves ocupaciones, y la desconfianza que tenía en este género de composiciones».

[79] Para la convocatoria de 1784, véase el borrador de Jovellanos, la convocatoria en *La Gaceta* y sus juicios sobre *La Capillana, Rey constante y perseguido, Wamba* y *El Guzmán* en OC, XII: 344-364. Para la de 1798, Antonio Ferrer del Río, *Noticias de dos certámenes literarios de la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Nacional, 1866; cita y obras recibidas en primera convocatoria en pág. 4. Sobre estos certámenes, con carácter general, véase María José Rodríguez Sánchez de León, «Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXVII, cuaderno CCXLII, págs. 395-425.

Así es como se pueblan las tablas de Pelayos, Egilonas, Ataúlfos, Guzmanes, Numancias y conquistas americanas, y se forja un nuevo panteón de héroes y una serie de hazañas bélicas para la Historia. En lo que hace a Pelayo, como señala Sala Valldaura, su reiterada presencia se debe a que su figura «reunía, en el imaginario político, una triple condición idónea para ser presentada al público: la de ser español, cristiano y godo. Resultaba fácil convertirlo en un símbolo, su empresa equivalía a la liberación de España contra cualquier poder extranjero (es decir, tiránico)»[80]. Y el propio Jovellanos muestra ser bien consciente de todas estas implicaciones, al señalar en el prólogo que el asunto de su tragedia es «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».

En este sentido, *El Pelayo* no sólo es una historia sobre el caudillo astur, sino que implica la creación de un discurso histórico, de trascendencia política y con carácter ético, sin que se puedan deslindar fácilmente las tres facetas. La obra aborda la temática de la fundación-restauración de la nación, y cabe considerar que *Los españoles en Cholula* en cierto modo sería complementaria de *El Pelayo*: una se ocupa de la restauración de la patria y la otra de la conquista americana, por lo que sus dos tragedias abordaban dos acontecimientos axiales en el relato de la historia de España. Además, pone en circulación los valores y principios del buen gobierno, en tanto estas obras fraguan y difunden nuevos modelos de patriotismo, en que el bien individual siempre es sometido al interés colectivo. Y, al llevar a *la nación a escena* y *celebrar* las hazañas nacionales, compacta y codifica para el imaginario colectivo la historia de uno de los héroes del panteón de antepasados ilustres, emprendedores de grandes hazañas fundacionales, verdaderos héroes de la nación que no son mero pasado, sino que funcionan como un nexo con el presente, porque subrayan la continuidad histórica y el reconocimiento de un pasado común, crean una conciencia de comunidad y animan la voluntad de un destino colectivo. En definitiva, llevar a estos personajes a las tablas no es tanto un simple intento de transmitir la historia, como de formar la conciencia política y nacional de los ciudadanos, en un siglo en que, como establece José María Maravall, surge la concepción de la nación como una nueva forma de coexistencia y comunidad política en Europa, al margen de los sentidos que el término *nación* irá adquiriendo

[80] Moratín, *Tragedias,* ed. Sala Valldaura, págs. 55-56. Son extrapolables a esta tragedia muchas de las conclusiones de los estudios sobre las obras que se centran en la figura de Guzmán: véase Francisco Sánchez Blanco, «Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno», *Revista de Literatura*, n.º 100 (1998), págs. 387-422; Malén Álvarez Franco, «Guzmán el Bueno, un héroe medieval en una tragedia neoclásica española», en Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, págs. 555-562 (en papel), págs. 1159-1166 en la versión más amplia de la edición en CD.

más adelante[81]. Y *El Pelayo* puede ser interpretada en el marco de la «invención de la tradición» o las «comunidades imaginadas» a que se refieren Eric Hobsbawm y Benedict Anderson, como el proceso de construcción de un pasado que sustenta la idea de la patria presente; a fin de cuentas, como decía Ernest Renan en 1882:

> La nación, como el individuo, es la consecuencia de un largo pasado de esfuerzos, de sacrificios y de desvelos. El culto de los antepasados es el más legítimo de todos; los antepasados nos han hecho lo que somos. Un pasado heroico, grandes hombres, la gloria (me refiero a la verdadera); he aquí el capital social sobre el cual se asienta una idea nacional. Tener glorias comunes en el pasado, una voluntad común en el presente; haber hecho grandes cosas juntos, querer hacerlas todavía, he aquí las condiciones esenciales para hacer un pueblo. Se ama en proporción a los sacrificios soportados, a los males sufridos. Se ama la casa que se ha construido y que se transmite. El canto espartano *somos lo que vosotros fuisteis; seremos lo que vosotros sois* es, en su simplicidad, el himno compendiado de toda patria[82].

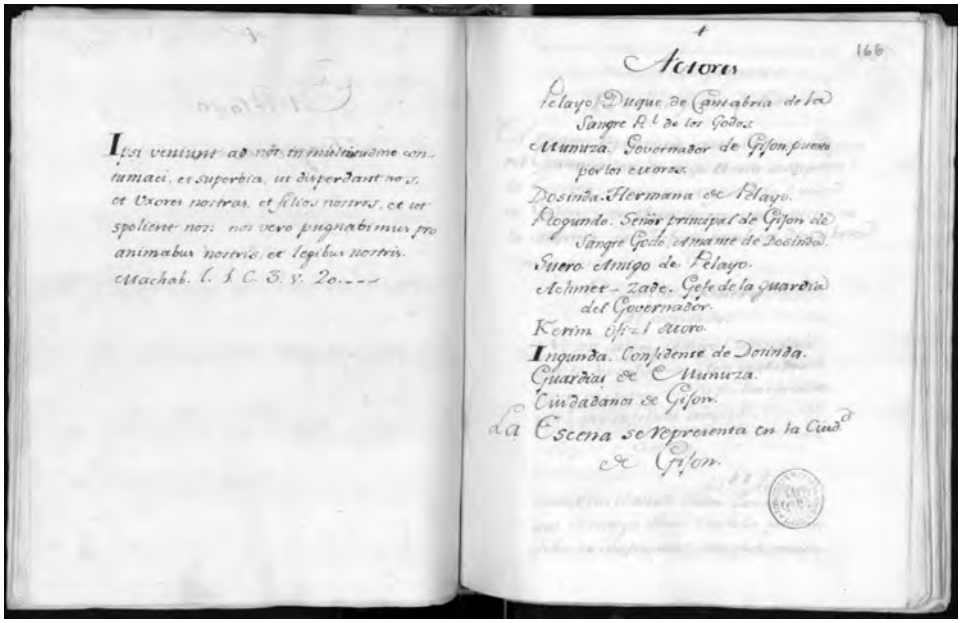
En este contexto, la combinación de los perfiles de los personajes y del desarrollo de la trama de *El Pelayo* revela una obra de más complejidad, matices y sentidos que los que en principio cabía esperar. Si tanto se ha insistido al caracterizar a Pelayo y Dosinda en que son portadores de un linaje es porque el gobierno de Munuza y la invasión son concebidos como un castigo y una catástrofe, y su muerte supone la *restauración de la patria*: al ser Pelayo descendiente del último rey godo, su proclamación implica la continuidad de la estirpe monárquica y enmienda el desastre de Rodrigo, rectificando el curso de la Historia. Con *El Pelayo* Jovellanos dota a aquellos hechos de un trascendente significado reparador y los fija para la memoria colectiva como el épico momento de los *principios de la restauración*. Para Jovellanos esto no es sólo un giro literario; en 1780 insistirá ante la Academia de la Historia en la misma línea interpretativa de la rebelión astur como la reconducción de una calamidad histórica que no debió ser: «Todo desapareció entonces bajo las huellas del pueblo conquistador: nación, Estado, religión, leyes, costumbres, todo hubiera perecido enteramente, si aquella misma Providencia que enviaba esta calamidad no hubiera preparado en los montes de Asturias un asilo a las reliquias del antiguo

[81] Véanse sus trabajos clásicos: «Sobre el mito de los caracteres nacionales», *Revista de Occidente,* vol. III (junio de 1963), págs. 257-276; «De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso», *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh,* París, Institut d'Études Hispaniques, 1966, tomo II, págs. 81-96; «El sentimiento de nación en el siglo XVIII», *La Torre,* vol. 15 (1967). Los últimos, en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII),* Madrid, Mondadori, 1991.

[82] Eric Hobsbawm, *La invención de la tradición,* Barcelona, Crítica, 2012 (1983); *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1998 (1990); Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas,* Fondo de Cultura Económica, 2006 (1991); Ernest Renan, *¿Qué es una nación? Cartas a Strauss*, trad. Andrés de Blas, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (1882), págs. 82-86.

imperio de los godos» («Discurso leído por el autor en su recepción a la Real Academia de la Historia, sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia y antigüedades», OC, XI: 815).

De ahí la importancia que cobran los versículos del Libro de los Macabeos que funcionan como pórtico de la obra: «Ellos vienen contra nosotros, llenos de orgullo y de impiedad, a matarnos a nosotros, a nuestras mujeres y a nuestros hijos, y a robarnos lo que tenemos. Nosotros, en cambio, luchamos por nuestras propias vidas y por nuestras leyes» (lib. I, cap. III, vv. 20-21). La referencia a la considerada la primera rebelión hebrea es idónea para enmarcar el argumento de una tragedia en que los godos —como en la Biblia los Macabeos—, se ven amenazados por un tirano y un ejército invasor y luchan por defender, literalmente, su vida y sus leyes. En última instancia, la cita del Antiguo Testamento y el paralelismo establecido entre la rebelión macabea y astur vuelcan sobre ésta el prestigio de la palabra sagrada y de la historia antigua e invitan a interpretarla como una hazaña colectiva fundacional de la nación.


Ipsi veniunt ad nos in multitudine con-
tumaci, et superbia, ut disperdant nos,
et Uxores nostras, et filios nostros, et ut
spolient nos: nos vero pugnabimus pro
animabus nostris, et legibus nostris.
Machab. l. 1 C. 3. v. 20.---

166

Actores

Pelayo, Duque de Cantabria de la Sangre R.l de los Godos.
Munuza. Governador de Gijon puesto por los Moros.
Dosinda. Hermana de Pelayo.
Rogundo. Señor principal de Gijon de Sangre Gode, amante de Dosinda.
Siero. Amigo de Pelayo.
Achmet-zade. Gefe de la guardia del Governador.
Kerim. Oficial Moro.
Ingunda. Confidente de Dosinda.
Guardias de Munuza.
Ciudadanos de Gijon.
La Escena se representa en la Ciud.d de Gijon.

PBNE es el único manuscrito que presenta el epígrafe introductorio del Libro de los Macabeos al frente de la tragedia

Esta operación, de carácter histórico-político se comprende bien si se relaciona con los *Retratos de los Reyes de España* publicados «para Instrucción de la Juventud Española» bajo tutela y protección de la Academia de la Historia: no en vano su

tomo I de 1782 se dedica a Campomanes, reconociendo su protección al proyecto, al hacer «reconocer, corregir y perfeccionar» la obra, evitado dejarla «expuesta al arbitrio de la injusta censura». Por tanto, con la legitimación de la Academia —y el patrocinio y respaldo de más de cien poderosos y hombres de letras, entre los que se encuentra Jovellanos—, García de la Huerta (y a su muerte en 1787, Joaquín Ezquerra) construye la crónica visual de un linaje que arranca en Atanarico, tiene a su restaurador en Pelayo, y llega hasta Carlos III, afianzando la legitimidad de un linaje, a fin de cuentas, francés[83].

La vinculación de Carlos III con Pelayo no es en absoluto forzada, sino algo que se palpaba literalmente a diario: en la fecha en que se ultima la edición de *El Pelayo* (1773) el maravedí representaba en su anverso a CAROLUS III D. G. HISP. REX, y en el reverso la Cruz de Pelayo, cantonada de castillos y leones y con el escusón de los Borbones (tres flores de lis) en el centro

En la biografía de García de la Huerta sobre Pelayo se construye a un héroe cuya imagen pivota, como en la obra de Jovellanos, sobre tres bases: su pertenencia a la estirpe de los godos, ser restaurador de la monarquía española y la narración de su proclamación como rey por aclamación asamblearia de los representantes de la nación.

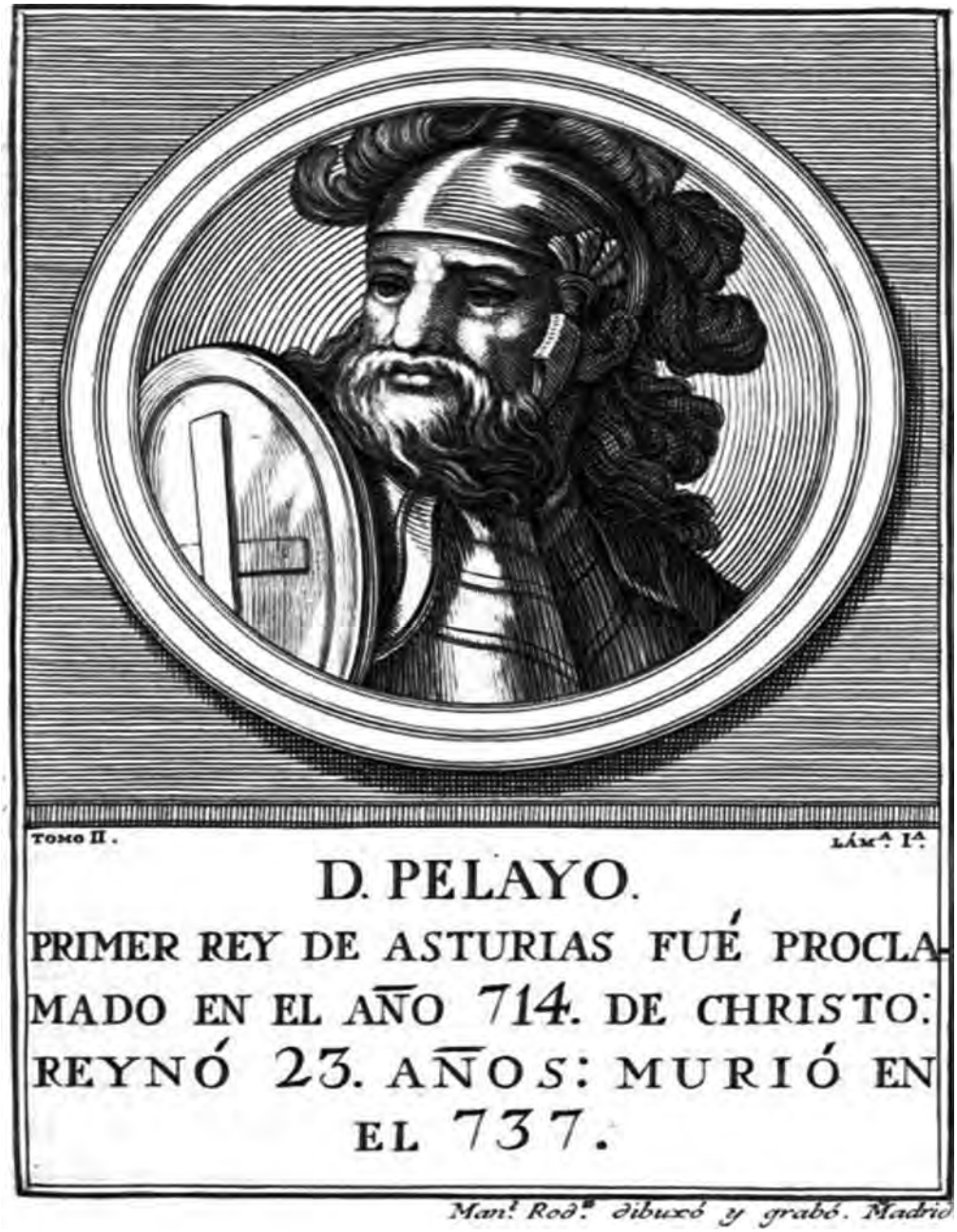
> Fue levantando el heroico espíritu de que estaba dotado, a impulsos de la compasión de sus compatriotas, a la alta y gloriosa empresa de restaurar la Monarquía Goda y arrancar de las manos de los Sarracenos el Cetro de la España, que habían tiranizado a su dueño y poseedor legítimo. […] O ya fuese por su solicitud, o por espontáneo movimiento, o por la consideración de ser don Pelayo hijo de don Favila, a quien había

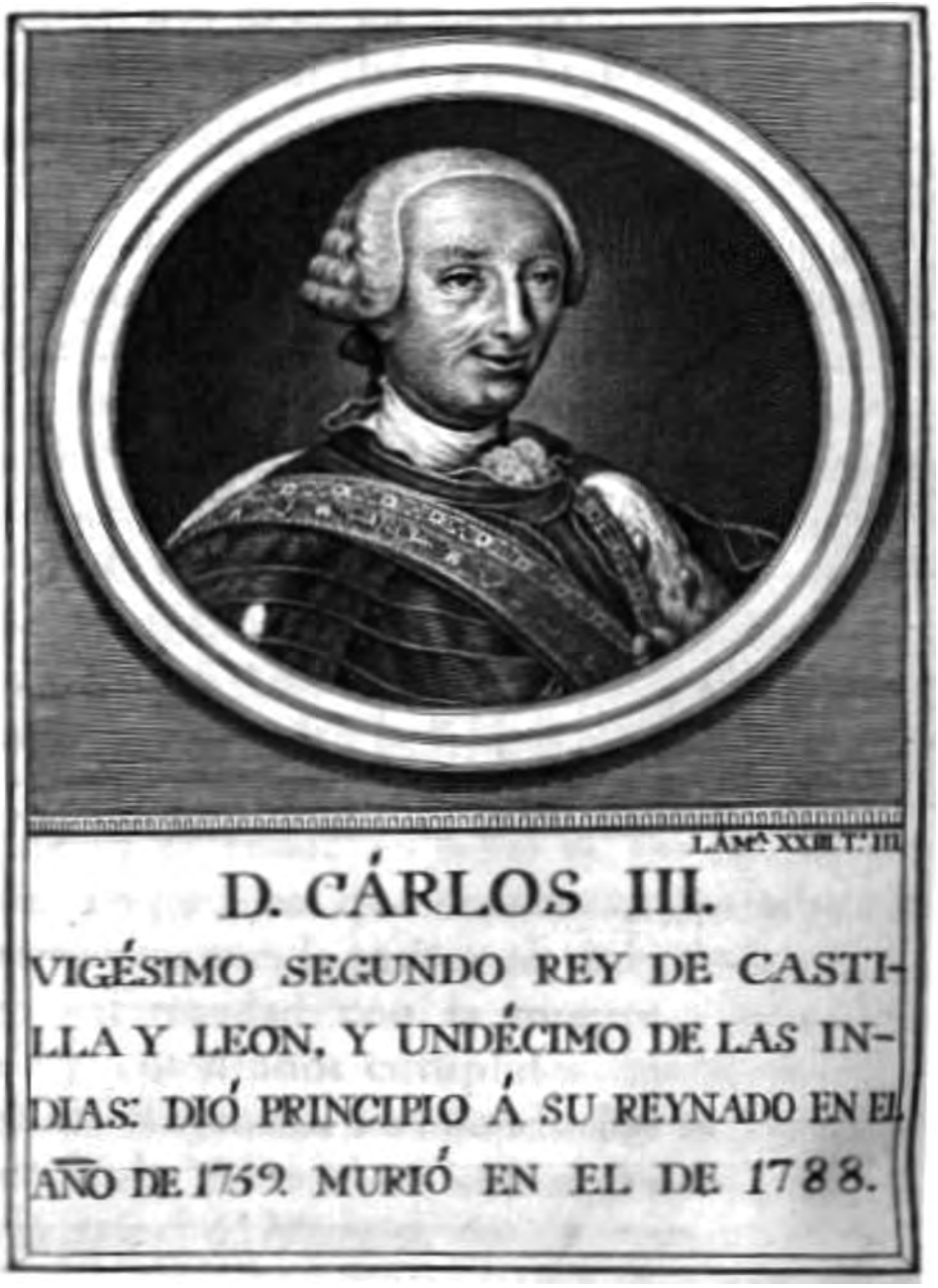
[83] Jesús Cañas Murillo, «Un proyecto editorial: los *Retratos de los Reyes de España*, de Manuel Rodríguez y Vicente García de la Huerta», *Vicente García de la Huerta y su obra (1734-1787)*, ed. Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz, Madrid, Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana), 2015, págs. 189-292.

> dado muerte Witiza, y por consiguiente de la estirpe Real de los Godos, le aclamaron por su Rey con general aplauso y alegría aquellos pocos y mal apercibidos soldados y particulares que entonces representaban el cuerpo de la Nación. No está positivamente determinado el tiempo de esta famosa aclamación, en que volvió a tomar nuevo ser y nueva constitución la Monarquía de España, echándose los cimientos de ella con la Soberanía Asturias. […] Murió finalmente este glorioso Restaurador de la Monarquía de España en la era DCCLXXV, año de Cristo 737, con general sentimiento de los Próceres y de los valerosos soldados, que tan afortunadamente habían militado bajo sus victoriosas banderas, y que con tantas ventajas habían disfrutado la rectitud y suavidad de su gobierno.

Huerta habla del nuevo ser y nueva constitución de la monarquía, pero Jovellanos en 1805 en carta a González de Posada ya reconocerá abiertamente que el objetivo último era reivindicar a Pelayo no ya como el restaurador, si no como el fundador de la monarquía española; lamentándose de los escasos progresos de la épica nacional, y recién leído *El Pelayo* de Quintana, se preguntará cómo podía ser que «teniendo en el día cuatro insignes poetas, Meléndez, Moratín, Cienfuegos y Quintana, todos descendientes de Asturias, ninguno se haya levantado a embocar la trompa épica en favor del fundador de la monarquía actual y en obsequio de la acción más brillante y digna de la epopeya» (25/4/1805; OC, IV: 196).

Esta reivindicación era moneda común en el siglo, pero no todos estaban pertrechados para tan delicada tarea. En 1791, el actor y dramaturgo José Concha estrenaba *A España dieron blasón las Asturias y León y triunfos de Don Pelayo.* Si esa rima interna no dijera ya a las claras que nos encontramos alejados de la estética neoclásica, sólo hay que recordar que en ella Munuza y Gaudiosa conviven pacíficamente con los graciosos Farruco y Farruca. Cuando Jovellanos lee *El Cid* de Concha, que un alumno del Instituto le ha propuesto representar, simplemente anota en el diario: «cosa detestable» (10/10/1795; OC, VII: 453).


TOMO II.
LÁM.ª I.ª
D. PELAYO.
PRIMER REY DE ASTURIAS FUÉ PROCLA-
MADO EN EL AÑO 714. DE CHRISTO:
REYNÓ 23. AÑOS: MURIÓ EN
EL 737.
Man.l Rod.z dibuxó y grabó. Madrid


LÁM.ª XXIII. T.º III.
D. CÁRLOS III.
VIGÉSIMO SEGUNDO REY DE CASTI-
LLA Y LEON, Y UNDÉCIMO DE LAS IN-
DIAS: DIÓ PRINCIPIO Á SU REYNADO EN EL
AÑO DE 1759. MURIÓ EN EL DE 1788.

Jovellanos y la materia pelagiana

Aunque la explicación de que el asunto de esta tragedia son los propios principios de restauración de la patria y el sentido último de la tragedia aquí planteado sería suficiente para justificar la elección de la materia pelagiana como objeto de una tragedia neoclásica, conviene ahondar un poco más en las razones por las que el novel Jovellanos eligió la historia de Pelayo en Gijón, porque es evidente que como asturiano y gijonés sentía especialmente cercanos estos *domestica facta*. De hecho, Jovellanos estaba íntimamente ligado al territorio en que ubica la obra, pues su propia casa se alzaba en la zona del imaginario palacio, sobre las ruinas del alcázar del conde Alfonso Henríquez, que fueron entregadas a sus antepasados en premio a su apoyo a la Casa de Trastámara. Los elegidos son, ciertamente, «Los territorios de Jovino», y por ello, como bien percibió Pedro de Silva[84], conviene hacerse algunas preguntas en clave personal y local, porque Jovellanos llega a decir en la nota sexta sobre *La escena en Gijón* que su ciudad era la capital de Asturias, y que Pelayo y sus sucesores, según Ambrosio de Morales y Alfonso Sánchez y Ortiz de Valdés, fueron reyes de Gijón.

Hay que considerar además, que al margen de la redacción de esta obra, Pelayo es una presencia constante en el pensamiento de Jovellanos, que se palpa especialmente en torno a 1782, en los meses que pasa con licencia en Gijón y prepara el montaje de *El Pelayo.* Así, consta en las actas municipales que presentó un «Plan general de mejoras» al Ayuntamiento (30/8/1782; OC, IX: 213-225); y que ese verano le decía a la corporación:

> No es posible pensar en una buena plaza para Gijón sin que se ofrezca a la imaginación el deseo de poner en ella uno de aquellos adornos que al mismo tiempo que contribuyese a hermosearla, perpetuaría la memoria de un héroe a cuyas virtudes de-

[84] Pedro de Silva Cienfuegos-Jovellanos, «Los territorios de Jovino», *Jovellanos, el valor de la razón (1811-2011),* págs. 105-115. Este capítulo sigue su argumentación, que ya maneja varios testimonios aquí recogidos. Otros también en Hans-Joachim Lope, «*Asturorum regnum*», págs. 571-586.

> ben la mayor veneración, y un eterno reconocimiento, no sólo esta villa, sino también toda la monarquía de España. Hablo de una estatua de don Pelayo, monumento que todavía no debió aquel rey a la nación que redimió de la esclavitud y que acaso no tendrá jamás si la gratitud de los asturianos no se lo consagra.

Veneración, eterno reconocimiento, perpetuación de la memoria y continuidad monárquica son invocados para justificar la erección del monumento, y permiten pensar que movieron también la escritura de *El Pelayo,* su propio monumento literario. Incluso acompañó la inscripción que acompañaría la estatua, «para que esté reservada por si algún día logra Gijón tener una estatua del ilustre héroe de la nación, el buen rey don Pelayo. Estas son las ideas que me ha sugerido el amor que profeso a mi amada patria y las que deseo depositar en ustedes». Y se perciben en ella los mismos ejes que en la tragedia: Pelayo es de la sangre de los reyes godos y el restaurador de la libertad de España, y de la religión —Infans Pelagius | è gothorum sanguine regum | Hispaniæ libertatis, religionisque restaurator | S. P. Q. G. | Regali civi donum dedit—.

Según recuerda él mismo en los *Apuntamientos sobre Asturias* para el *Diccionario Geográfico,* ese año además había buscado la tumba de Pelayo, y se había acercado hasta Santa Eulalia de Abamia: en «el Belamio en que los cronicones suponen enterrado a D. Pelayo, hice yo en 1782 un reconocimiento por si había quedado de esto alguna memoria. Lo que hallé fue una gran losa sepulcral, a flor de tierra, groseramente labrada, y sobre ella, esculpida en relieve, una gran espada que la coge a lo largo. No hallé el menor vestigio de letrero. Está a la entrada, sobre la derecha y bajo la tarima de un altarcito dedicado a la Virgen, al lado de la epístola» (1800; OC, IX: 419). Y ese mismo año de 1782, también escribe la *Epístola quinta. A Batilo,* en cuyo final leemos (OC, I: 196-197):

> ¡Oh gran Pelayo!
> ¡Oh valientes astures! A vosotros
> su gloria debe y libertad la patria.
> A vosotros la debe, y sin el triunfo
> de vuestro brazo, el valle, do fogosa
> mi canto enciende la española musa,
> fuera para un tirano berberisco
> hoy por sus fuertes hijos cultivado,
> y la dorada mies para sustento
> de un pueblo esclavo y vil en él creciera.
> De infamia tal salvóla vuestro esfuerzo:

de vuestro brazo a los mortales golpes
cayó aterrado el fiero mauritano;
su sangre inundó el suelo, y con las aguas
del Bernesga mezclada, llevó al hondo
océano su afrenta y vuestra gloria.

Pelayo será una presencia constante a lo largo de décadas. Figura también en la sátira II de 1787 (OC, I: 234); en el contexto de la crítica a la nobleza inútil, Jovellanos erige a Pelayo en símbolo de lo que fue y ha de ser una clase dirigente:

Vuelve ¡oh fiero berberisco!, vuelve
y otra vez corre desde Calpe al Deva,
que ya Pelayos no hallarás, ni Alfonsos
que te resistan; débiles pigmeos
te esperan. De tu corva cimitarra
al solo amago caerán rendidos…
¿Y es éste un noble, Arnesto? ¿Aquí se cifran
los timbres y blasones? ¿De qué sirve
la clase ilustre, una alta descendencia,
sin la virtud?

Y la apoteosis llegará en 1810. En el que parece haber sido su último poema, el *Canto guerrero para los asturianos* (OC, I: 322-324) redactado con motivo de la segunda entrada de los franceses en Asturias[85], ya se ha resignificado a Pelayo como héroe de la resistencia, ahora contra Napoleón:

A las armas, valientes astures,
empuñadlas con nuevo vigor,
que otra vez el tirano de Europa
el solar de Pelayo insultó.
[…] Desde el Lete hasta el Piles Tarique

[85] Es muy significativo que, con la Guerra de la Independencia y el liberalismo, los Pelayos, por ejemplo el *Pelayo* de Quintana (1805), volvieran a los teatros, y se resignificaran. Estoy segura de que habría sucedido con el de Jovellanos, dado el poderoso capital intangible de su nombre, pero entonces no pudo ser, porque *El Pelayo* «de Jovellanos», como tal, no se publicaría hasta 1832. Véase Alberto Romero Ferrer, «Ni viudas de Padilla ni Pelayos tras las Cortes de Cádiz», en Cinta Canterla (ed.), *Nación y Constitución de la Ilustración al Liberalismo*, Sevilla, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII / Universidad Pablo de Olavide, 2006, págs. 507-517. Para la recepción de Pelayo en tiempos posteriores y otros ámbitos, véase Agustín Coletes Blanco (coord.), *El rey Pelayo en el romanticismo europeo y norteamericano,* Oviedo, RIDEA, 2015, y allí los estudios de Ramón Rodríguez, Ana María Freire López, Gérard Dufour, Diego Saglia, Beatriz Peralta, Alicia Laspra y el propio Agustín Coletes.

con sus lunas triunfando llegó,
y con robos, incendios y muertes
las Españas llenó de terror.
[…] A las armas, valientes astures,
empuñadlas con nuevo vigor,
que otra vez con sus huestes el Corso
el solar de Pelayo manchó.

Sin embargo, la propia existencia de Pelayo estaba en cuestión en el siglo XVIII, y por ello Jovellanos escribió el único paratexto perdido de esta tragedia: la *Apología sobre la existencia de don Pelayo, restaurador de España,* escrita en respuesta a la *Defensa del rey Witiza* de Gregorio Mayans publicada en 1772[86], y que en 1773 formaba con la tragedia un discurso reivindicador de la figura de Pelayo, cuya existencia Mayans ponía en cuestión. En realidad son muy breves los parágrafos (§ 51-55) en que Mayans aborda esta cuestión y a los que Jovellanos sintió que debía responder, y que se podrían condensar en que las fuentes son contradictorias, en que no concuerdan hechos ni circunstancias, y sobre todo, en el silencio de los contemporáneos: nada se decía sobre Pelayo y la rebelión asturiana en la crónica del Pacense ni en la crónica mozárabe que continuaba a Juan de Bíclaro[87].

Aunque su *Apología* no se conserva, sabemos lo que Jovellanos pensaba sobre la *Defensa de Witiza,* porque alude indirectamente a la cuestión en 1782 (año de la representación de *El Pelayo* en Gijón), en el *Juicio crítico de la Historia antigua de Gija* de Gregorio Menéndez Valdés: «se levanta a Mondéjar el testimonio de haber dicho que no hubo tal don Pelayo. Supónese que algún otro autor ha negado su existencia; y tampoco es esto cierto, pues nadie la ha negado por escrito hasta ahora» (OC, IX: 207); y porque escribe sobre ello muchos años después, en los *Apuntamientos sobre Gijón* (1804):

> Cuando Mayans se presentó en palestra para santificar a Witiza sin atreverse a negar la existencia de Pelayo, de tal manera habló de ella que la pudiese dudar y aun negar todo el mundo; y no porque él añadiese nada de suyo a lo dicho por otros, si ya no es la observación de que Pelayo no podía ser godo porque su nombre es griego: como si los

[86] Se había escrito en 1759, pero se publica en Valencia, Joseph Tomás de Orgá Impresor, 1772.

[87] «El continuador del Chronicón de San Juan de Valclara, escritor contemporáneo, ninguna memoria nos dejó de Pelayo, como si en España i en todo el mundo nunca huviera avido tal príncipe, siendo assí que las historias modernas le descriven milagrosamente hazañoso, pero con circunstancias añadidas unas después de otras i entre sí incompossibles» (§ 52); y tampoco lo menciona el Pacense, lo que es mucho más grave, porque sí menciona a Teudemiro y Atanagildo y «acabó su Chronicón en el año de la Encarnación 754, i fue testigo de vista de las cosas de España, i no podía ignorar quién restaurava la christiandad en su tiempo» (§ 53)», *Gregorio Mayans i Siscar, Obras completas* (ed. Antonio Mestre Sanchis), tomo I, Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1983, págs. 583-621.

godos no hubiesen adoptado estos nombres desde que residieron en el oriente y la época goda no estuviese llena de príncipes, obispos y señores con nombres griegos y latinos. No obstante, el escrito de Mayans aclimató, por decirlo así, en la corona de Aragón una cronología que parecía menos decorosa a los castellanos y, desde entonces, los escritores de aquella región hicieron empeño en sostenerla. Los editores de Mariana, Masdeu y otros lo digan. Risco, como buen castellano, ha respondido a los primeros y Borbón, en sus *Cartas sobre la época árabe*[88], al segundo. Mas la cuestión no está todavía tratada ni decidida *pro dignitate*. *Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor* (OC, IX: 453).

Jovellanos invoca el lamento de la Dido abandonada (*Eneida,* 4, 65) clamando para que surgiera de sus huesos algún vengador, y cabe pensar que en cierto modo eso es lo que él mismo había querido ser, el vengador que surgía de las cenizas de Pelayo, aunque no publicara su apología ni su tragedia —que, seguramente por inéditas, no menciona—.

[88] Faustino de Borbón, *Cartas para ilustrar la historia de la España árabe. Escritas por D. F. de B.,* Madrid, Blas Román, 1796 (hay edición digital: Madrid, Fundación Histórica Tavera, Digibis, 1998). Ya antes había redactado la *Carta ilustrativa sobre la época del reinado de D. Pelayo y batalla de Covadonga, primera que dirige al señor Don Francisco Masdeu* (Madrid, Imprenta Real, 1794).

Un proyecto frustrado: el proceso de censura de *El Pelayo*

Según testimonio de Julio Somoza, existía entre los manuscritos del Instituto «uno autógrafo e inédito, titulado: *Reparos que han puesto al Pelayo y disculpas que a ellos da el autor* (16 páginas en cuarto)»; aunque se perdió con el resto de la colección, se conservó una copia con lagunas y enmendada, que Caso González editó señalando que posiblemente «de este borrador salieron las *Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra*»[89]. El vínculo entre ambos textos es evidente, y la relectura del texto a la luz del proceso dieciochesco de censura a que eran sometidas las obras permite hoy vislumbrar la razón de su escritura. El texto comienza así:

> Los reparos que se han puesto a la tragedia intitulada *El Pelayo* son justos y bien fundados. Se conoce que los ha señalado una mano inteligente y hábil; las razones en que se apoyan descubren en el autor del dictamen un sólido conocimiento de las reglas dramáticas y un delicadísimo discernimiento y gusto para juzgar poemas de esta clase.

La idea de que una «mano inteligente y hábil», pero desconocida para el autor, ha señalado «reparos» que se reconocen «justos y bien fundados», la afirmación de que existe un «dictamen» en que alguien «juzga» la obra, junto a la propia disposición de este texto (estructurada como una contestación a los reparos que alguien ha formulado), que González de Posada diga que «la tuvo en Madrid para imprimir» y Ceán que «quisieron sus amigos que la imprimiese, y como desde muchacho fue tan condescendiente con ellos, resolvió ejecutarlo en 1773»[90], y el hecho de que el manuscrito permaneciera en poder de Jovellanos me hacen pensar que Jovellanos sometió *El Pelayo* a censura, que el dictamen fue «favorable *con reparos*» —según expresión codificada que indica que se le concedería la licencia a condición de

[89] Julio Somoza, *Inventario de un jovellanista,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901, vol. XVI, ord. 283. Estos *Reparos* fueron editados por Caso González a partir de una copia de José Loredo en OC, I: 626-630.

[90] Carlos González de Posada, *Biblioteca Asturiana o Noticia de los Autores Asturianos*, ed. José María Fernández-Pajares, Gijón, Monumenta Histórica Asturiensia, VIII, 1980, pág. 56. El testimonio de Ceán Bermúdez se reproduce en apéndice.

subsanar lo indicado—, y que este borrador sería el esbozo de respuesta al informe de censura, a cuyos reparos Jovellanos pretendería responder[91].

Lamentablemente, no he localizado esta censura, que sería la prueba definitiva de lo que sostengo, pero estimo que los indicios textuales son evidencia suficiente para hacerlo, y para descartar que Jovellanos estuviera en este borrador dirigiéndose a potenciales lectores de una publicación y adelantándose a unos posibles reparos que brotaban por doquier en el siglo de las polémicas, o a un colega a quien se hubiera pedido opinión sobre la obra. Esta última posibilidad es simplemente contradictoria con todo lo expuesto en el párrafo inicial citado, pues se alude a un proceso anónimo y su vocabulario y distancia no caben en el ámbito de la confianza que implica entregar un original. En el primer caso, la razón fundamental para descartarla es que Jovellanos desciende a cuestiones concretas cuya modificación incluso acepta. Alguien que afirma «*enormes troncos* está bien dicho» o pregunta «¿Qué necesidad hay de explicar más claramente esta cualidad?» no está defendiendo una obra ante posibles ataques ni explicándose ante el público, sino respondiendo al autor de un dictamen, que ha dicho que «enormes troncos» no es correcto o que pide que se introduzcan cambios; alguien que afirma que «es indispensable corregirle» o «se explicará más dicha cualidad en alguno de los lugares citados» no se sitúa con una obra cerrada ante el público, sino con una obra abierta a modificaciones y ante un particular ante quien acepta que la realizará, lo hiciera luego o desistiera.

Que Jovellanos pensara en dar respuesta a los *Reparos* de la censura no es excepcional[92]. Ante un resultado adverso, muchos autores efectuaron las enmiendas que

[91] No es poco lo que se ha avanzado en el campo de la censura dieciochesca en los últimos años; en la monografía más reciente sobre el tema (*Instituciones censoras. Nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración,* coord. Fernando Durán López, Madrid, CSIC, 2016) puede encontrarse bibliografía clásica y contemporánea sobre este asunto. En cuanto a la censura teatral, los pioneros estudios decimonónicos de Carlos Cambronero en la *Revista contemporánea* han sido ampliados en investigaciones como: María José del Río Barredo, «Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819», *Hispania Sacra*, n.º 38 (1986), págs. 279-330; Antonio Roldán Pérez, «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», *Revista de Inquisición,* n.º 7 (1998), págs. 119-136; Jerónimo Herrera Navarro, «Censura teatral y censores en el siglo XVIII», *Crítica hispánica,* vol. XXXIV, n.º 1 (2012), págs. 169-205; y Jesús Rubio Jiménez, «Censura y teatro en el siglo XVIII o la verdad de la mentira», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo,* n.º 19 (2013), págs. 58-84. Cabe señalar que el propio Jovellanos será activo censor, pero ya en los años ochenta en Madrid y por encargo de la RAH (sus censuras y sobre ellas en OC, XII: XX-XXIX y 3-187).

[92] En el caso del propio Jovellanos creo que sucede algo parecido con otro documento perdido del Instituto: la «Respuesta a las *Reflexiones sobre la Legislación de España, en cuanto al uso de las sepulturas* (autógrafo)», que se conservaba junto a las propias *Reflexiones* (Somoza, *Inventario,* ord. 286). En su final había una advertencia: «Jove Llanos no es aficionado a la pura erudición, pero tampoco a intercalaciones. Los señores comisionados resolverán lo que juzgaren más conveniente, pues en el asunto nada le interesa sino el crédito de la Academia, que en la primera ocasión que sale al público, razón será que salga bien ataviado»; y reseñaba Somoza: «Algo extraño parecerá que Jove Llanos dé respuesta a sus propios escritos; mas nos inclinamos a suponer que la contestación sería a algunas objeciones a ellos presentadas, pues lo propio sucedió con las notas de la tragedia *El Pelayo*, con el *Informe de la Ley Agraria*, etc., etc.». Acertaba Somoza al apuntar que Jovellanos no se estaba contestando a sí mismo, sino a objeciones ajenas, si bien lo mezcla un poco todo, cuando en realidad se trataría de tres procesos

se les solicitaban, por convencimiento o interés —lo que implica la intervención de instancias ajenas en la propia configuración de los textos tal como se publicaron y hoy los conocemos—, otros desistieron y optaron por el silencio —cabía entonces olvidarse del asunto o preservar la obra esperando mejores tiempos y confiar en un buen albacea: he ahí la insigne biblioteca de los manuscritos prohibidos— y no faltó quien protestara, argumentara y esgrimiera ante las instituciones sus razones, siempre en difícil equilibrio entre la voluntad de obtener el plácet y la propia reafirmación como escritor[93]. Esta realidad obliga a interrogarse por la autonomía artística y de pensamiento de todo escritor de esa segunda mitad del siglo XVIII —y tantas otras—, pues para serlo ha de adaptarse a un marco establecido, como las víctimas de Procusto al lecho: incluso cuando la censura sea favorable, un autor perspicaz podría haber amoldado la obra conforme a él antes de someterse al proceso, en una suerte de autocensura. Qué decisión tomara cada quién dice bastante de qué autor es.

Pese al tono inicial del texto —«los reparos son justos y bien fundados, señalados por mano inteligente y hábil y el dictamen muestra un sólido conocimiento de las reglas dramáticas, discernimiento y gusto»—, ya en el título de los *Reparos* Jovellanos dice que intenta dar «disculpas» a ellos, y tal hace fundamentalmente el jurista: se pliega en aspectos puntuales, pero en conjunto, más que asumir los supuestos defectos alega y da razón de las causas de los que se le imputan, o directamente los niega —«*enormes troncos* está bien dicho»—. Jovellanos no se allana ante el anónimo censor, sino que rebate sus argumentos y defiende sus decisiones. Contestara o desistiera de importunar con sus *disculpas* (quizá por eso sólo conservamos un borrador y la obra permaneció inédita), se configura como un sujeto literario sólido, que se somete al preceptivo proceso de censura, pero se resiste a admitir sistemáticamente injerencias en su texto.

Por otro lado, aunque no conozcamos la censura, es mucho lo que podemos saber de ella. De la esbozada respuesta —que sea un borrador inacabado dificulta

diversos. El caso de *El Pelayo* es el común: toda obra que iba a imprimirse o representarse legalmente era sometida previamente a proceso de censura; el caso del escrito sobre el uso de las sepulturas revisado por *los señores comisionados* es el de las ediciones institucionales, en que el original era sometido a evaluación y consenso por otros miembros; y el caso del *Informe en el expediente de Ley Agraria* incluido en el *Index librorum prohibitorum* es el del expurgo o prohibición por parte de la Inquisición, que atañe a obras ya publicadas. Por eso digo que en estos casos habría sucedido algo «parecido», pero no lo mismo.

[93] Ese mismo año de 1769 se movía entre la ofensa y la súplica Ramón de la Cruz ante la censura que recibió de la RAE: «habiendo resultado de esta providencia las voces más temerarias y más libres contra el suplicante, ofendiendo su opinión no solo como poeta […] sino atreviéndose a su honor y religión, y suponiendo que la censura de la Academia autoriza superabundantemente sus calumnias y ligerezas, no puedo menos de implorar el patrocinio de V.S.Y. y, exhibiéndole copia de la referida zarzuela arreglada a las correcciones […] suplica a V.S.Y. se digne hacerlo presente al Consejo para que mandándola cotejar con la censura original […] se sirva dar providencia más favorable» (John Dowling, «Ramón de la Cruz: libretista de zarzuelas», *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. 68, n.º 1 (1991), págs. 173-182; texto en pág. 177).

en ocasiones la interpretación— se deduce que los reparos no derraparon hacia lo político —el ensalzamiento de Pelayo y el tema de la restauración de la patria no tenían por qué presentar mayores problemas—, sino que apuntaban hacia cuestiones de tipo histórico, literario y estilístico: aunque estos derroteros se alejaban de los establecidos en la tríada censora de fe, buenas costumbres y regalías de Su Majestad, era algo habitual.

En cuanto a los reparos de carácter histórico, se infiere que se señalaba que «Dosinda, según la historia, correspondió a las finezas de Munuza y se casó con él, con que se falta a la verdad de la historia en *El Pelayo*», que «Munuza murió en el valle de Olalíes y no en Gijón» y que «se supone a Pelayo preso», cuando no hubo tal. Frente a tales consideraciones Jovellanos razona que las fuentes históricas son contradictorias, esgrime la libertad del poeta, sostiene que se ciñe a la verosimilitud, argumenta que aceptar estas advertencias tiene más implicaciones de lo que parece —si lo hiciera, «aun se debería quitar algún personaje, pues en efecto, el de Rogundo sobraría si se pintare a Dosinda apasionada de Munuza»— y, en última instancia, lamenta que muchas son «ya imposibles de remedio como no sea fundiéndola de nuevo».

Los reparos de carácter poético, al margen de minucias métricas y estilísticas, tendrían que ver con las *reglas* del drama, y hacen pensar que el censor era versado en cuestiones de preceptiva, si no un militante de la línea dura del neoclasicismo[94]. Algo se apuntó en cuanto a la unidad de lugar, que Jovellanos intenta justificar en términos de verosimilitud; también se percibió una inconsistencia temporal que Jovellanos asume que ha de corregir; y algún problema se señalaba en cuanto al perfil del personaje de Munuza, cuyo carácter de infiel entiende el censor insuficientemente subrayado, porque Jovellanos afirma: «La cualidad de renegado que se supone a Munuza está también descubierta en el acto III, escena octava: *aun no contento con haber vendido / tu religión, tus leyes y tu patria*. Se le llama *cruel secretario del común opresor* en el primer acto. *Partidario del nombre sarraceno* en el tercero. Sin embargo, se explicará más dicha cualidad en alguno de los lugares citados». Éste podría ser el único reparo interpretable en clave política, en tanto el censor querría que quedara claro que el tirano derrocado era un muladí, ya que Jovellanos lo quería godo.

Si ponemos todos estos datos en relación con las escasas censuras del resto de tragedias contemporáneas de temática histórica que conocemos —se ignora el paradero, sin ir más lejos, de la de la *Hormesinda* de Moratín—, sabemos que en

[94] Cada institución delegaba con libertad el informe a un miembro, y no faltaba quien recibía el encargo a título particular. En 1769 el cargo de censor dramático era ocupado por Nicolás González Martínez (1751-1769), pero es significativo que en 1770 lo sustituyera Ignacio López de Ayala, que lo fue hasta 1789 (Herrera Navarro, «Censura teatral», págs. 186-187).

este caso no sucedió lo que con la *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala, aprobada por la RAH sin problemas en 1774 —en realidad por López Sedano, el autor de *La Jahel* (1763), y considérese que López de Ayala era el censor dramático desde 1770—. Ni ocurrió, en el extremo opuesto, lo que con la *Eumenes* de García Caballero, reprobada por la RAE en 1770 por contravenir las reglas del drama, y también porque su «acción se reduce a rebelarse unos vasallos contra su legítima soberana y contra su fiel ministro, que tenía calidad de extranjero», según informe de José Vela. O lo sucedido con *El Witing* de Cándido María Trigueros en 1770, rechazada por cuestiones de preceptiva, pero sobre todo porque «toda la tragedia es una maquinación formada para quitar la vida del Emperador, llegando a la rebelión y tumulto en el último acto hasta amotinarse la tropa y el pueblo asaltar el palacio, poner las manos en el Emperador y matar a un hijo suyo a quien destinaba para heredero de su trono, lo cual es un pésimo ejemplo que no debe darse al Pueblo». Ni lo que pasó con *La pérdida de España* de Eusebio Vela sobre el último rey godo, reprobada en 1770 por el Vicario Eclesiástico de Madrid «por indecorosa al rey, […] pues aunque se hallan en algunos libros y en la historia noticias de esta pérdida, no es justo renovarlas en el teatro, en el que no debe representarse obra que manifiesta maquinaciones, conspiraciones, ni traición alguna a los soberanos, cuyo debido respeto y lealtad debe enseñarse»[95]. Aunque no fuera una censura, sino el dictamen como jurado de un certamen teatral, cabe recordar que él mismo descartó que fuera premiada la tragedia *Rey constante y perseguido*: porque «no se ven más que un príncipe débil, un ministro débil, una nobleza infiel y un pueblo dividido en bandos y entregado al desacato, a la rebelión, al tumulto y a los excesos» (OC, XII: 359).

Creo que el caso de Jovellanos y *El Pelayo* es similar a lo sucedido en el de *Solaya o los Circasianos* de Cadalso en 1770: «Con dictamen del mismo [Juan de Aravaca] y del Dr. D. Francisco de la Fuente, se negó con *latae sententiae* la licencia para que se representase la tragedia intitulada *Solaya o los Circasianos*; esto fue a primeros de noviembre. Hoy, habiendo comparecido ante el Vicario su autor, que es un oficial de Borbón, instruido de la censura que la dieron los referidos, ha quedado en corregirla y presentarla de nuevo»; pero nunca lo hizo, la obra se perdió, y no se editó hasta 1982[96]. No es tan extraño. Con Aravaca volvió a topar Cadalso en 1775 con

[95] La censura de *Numancia destruida* en RAH, 11/8014(50) y AHN, Consejos, leg. 5535, exp. 11 (ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2005). La de *Eumenes* en ARAE 1-5-1-16-2 (ant. 2449) y AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 78 (Elena de Lorenzo Álvarez, «Notas sobre la actividad censora de la Real Academia Española», *Instituciones censoras,* págs. 199-241; referencias en págs. 222-224). Las del *Viting* en AGS, Gracia y Justicia, leg. 993 y en AHN, Consejos, leg. 11415, exp. 7 (Francisco Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, pág. 186). La de Eusebio Vela en BHMM, 1-138-4 (René Andioc, *Teatro y sociedad,* pág. 386).

[96] José Cadalso, *Solaya o los circasianos* (ed. Francisco Aguilar Piñal), Madrid, Castalia, 1982. Localizó el texto que cito Nigel Glendinning (*Vida y obra de Cadalso,* Madrid, Gredos, 1962, pág. 173, nota 6). Esta documentación fue catalogada posteriormente por Margarita Cuartas Rivero, «Documentación sobre teatro en la Sección

motivo de las *Cartas marruecas* y entonces el presbítero manifestó a la Española que era «del sentir que se puede permitir su impresión arreglada a algunas correcciones que van hechas»; tal se comunicó al Consejo y Cadalso, recibidos los reparos, retiró el original el 6 de julio de 1778 «a fin de añadirlas y enmendarlas», pero no volvió a solicitar licencia[97].

Lo que acabamos de plantear sobre la censura de *El Pelayo* conduce inevitablemente a la cuestión de si la censura influyó en *El Pelayo.* Aunque es algo que ya atañe al propio proceso de constitución del texto y ha de valorarse en conjunto, la respuesta es sí. Esto no significa que se hayan aceptado todos los *Reparos.* En absoluto. Pero en ellos dice Jovellanos: «El verso *siempre la desconfianza y los cuidados* no es largo, porque la *y* y la *a* hacen una sola sílaba y la última *a* se suprime». Tiene razón Jovellanos en que hay la sinalefa, pero quizá el censor encontraba el endecasílabo hipermétrico porque veía diéresis en *desconfianza,* y entonces aun con sinalefa contaba doce sílabas. El caso es que en las tres versiones de *El Pelayo* que conservamos ese verso inaugural problemático (v. 2) es distinto e indudablemente correcto según la métrica: en el manuscrito PMCNJ leemos *que no puede faltar el sobresalto,* y en el manuscrito PBNE y en la edición C1832, *que la desconfianza y los cuidados,* con diéresis. Contando con que —normalmente— no se corrigen los versos para empeorarlos, hay que pensar que tomó nota de la consideración y que, tras la censura, se realizaron cambios, que dieron lugar a PMCNJ, PBNE y C1832. Esto implica que se modificó nada menos que el comienzo de la obra.

También cita en los *Reparos* Jovellanos *para romper el odioso lazo,* razonando que no es hipométrico: «Por el contrario, [no] es corto el verso *para romper el odioso lazo,* porque la *i* y la *o* de *odioso* hacen dos sílabas distintas»; pero, finalmente, debió de reconsiderar, porque este verso presenta alternativas más correctas en todas las versiones conservadas. En este caso, en el v. 1113 en PMCNJ, PBNE y C1832 leemos *para romper esos funestos lazos*.[98]

Precisar cuándo pudo producirse el proceso de censura permanece, sin embargo, en el campo de las hipótesis. Ciñéndonos a los datos contrastados, sabemos

---

Gracia y Justicia del Archivo General de Simancas», *Segismundo: revista hispánica de teatro,* vol. 14, n.os 27-32 (1978-1980), págs. 233-271; la documentación que cita Glendinning, en págs. 16-17. En AGS, Gracia y Justicia, leg. 993 (88 y 89) se halla: la carta a Manuel de Roda de Manuel Francisco de Torres enviando la censura (de 15/12/1770), la propia censura (5/12/1770), que analiza *El Viting, Mitríades, Richimero, Solaya o los circasianos, Zelmira, Zayda* y *La Escocesa,* y autoriza la representación de *Mitríades, Zayda* y *La Escocesa* (AGS, leg. 993, 90 y 91).

97 Nigel Glendinning, «New light on the circulation of Cadalso's *Cartas marruecas*, before its first printing», *Hispanic Review*, vol. XXVIII, n.º 2 (1960), págs. 136-149; Elena de Lorenzo, «Notas sobre la actividad censora de la Real Academia Española», págs. 220-221.

98 El verso *siempre la desconfianza y los cuidados* sólo se mantiene en M1792, lo que demuestra que el *Munuza* de Comella procedía de la primera versión (Ω1769). Sin embargo, *por romper el odioso lazo* no se conserva en M1792: pudo ser ésta modificación de Comella, pues M1792 presenta versión diversa al resto.

que la escritura se produce en 1769, el texto posa dos años, se corrige en 1771-1772 y se prepara la edición con los paratextos en 1773, pero se desiste de llevarla a cabo[99]; también que en algún momento cayeron los versos cuestionados —v. 2, *siempre la desconfianza y los cuidados* y v. 1113, *para romper el odioso lazo*—, y que los *Reparos* y las *Notas* están vinculados. A partir de aquí, es tentador interpretar que la revisión de 1771-1772 respondería al proceso de censura y que precisamente redactó las *Notas* para justificarse, consciente de que «los vicios originales de una obra nunca ceden a la corrección», pero no hay datos concluyentes que permitan afirmar que realmente sucedió tal cosa.

En todo caso, cualquiera de las secuencias conduce, con seguridad, al mismo final truncado; dice Ceán: «Todo estaba pronto para la prensa bajo un nombre supuesto, pero el gran respeto, o por mejor decir, el miedo que tenía a las tragedias, y la desconfianza con que leía la suya, pudieron más esta vez que el obstinado empeño de la amistad, y las copias se quedaron en el mismo estado que tenían entonces»; aunque también dice que «punzábale de cuando en cuando el amor propio, este aguijón que tanto mortifica a los poetas, con la especie de que a lo menos procurase ver el efecto que su *Pelayo* causaría en las tablas».

No volvemos a saber de *El Pelayo* hasta 1780: en la carta de Jovellanos a su hermano Francisco de Paula de abril de 1780 —siempre citada en relación a que le envía el manuscrito de sus poesías—, señala: «Comoquiera que sea, yo cumpliré mi palabra y tú tendrás copia de todos mis versos, a excepción de la tragedia, que con la comedia en prosa irá en el viaje próximo, formando el segundo tomo de mis *Ocios*» (OC, II: 177). No hay noticia de un manuscrito que recoja ambas obras y quizá la copia que pensaba entregar en el próximo viaje quedó postergada, como el propio viaje: en la siguiente carta a *Frasquito* le dice que «no acabo de resolverme al viaje, porque acarreará un aumento de gasto increíble» (20/5/1780; OC, II: 181). Pronto llegarían tiempos mejores.

[99] Jovellanos dice en el *Prólogo* que «esta tragedia, escrita en el año de 1769 y corregida en los de 1771 y 72, sale ahora [1773] a ver la luz pública» y refiriéndose a los defectos que trató «de corregirlos, pero con poco fruto, porque los vicios originales de una obra nunca ceden a la corrección». Por otro lado, en la nota 7.ª señala que ha desdoblado el espacio «advertido por persona inteligente de los reparos que pudieran oponerse». En paralelo, Ceán Bermúdez afirma: «La dejó dormir dos años; volvió sobre ella en el de 1771, y acabó de corregirla en el de 72, sin que desde entonces hubiese vuelto a ponerle la mano, no porque estuviese satisfecho de ella, sino por el temor de tener que fundirla de nuevo. Quisieron sus amigos que la imprimiese, y como desde muchacho fue tan condescendiente con ellos, resolvió ejecutarlo en 1773».

1782, la representación de *El Pelayo* en Gijón

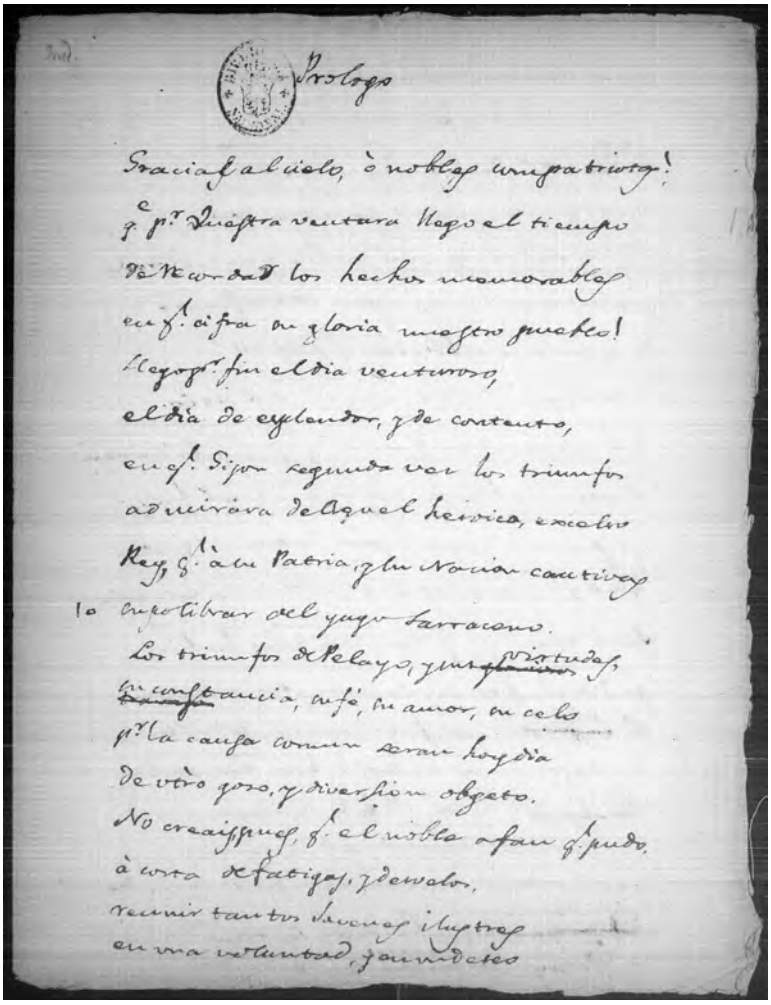
Francisco de Goya,
Retrato de Jovellanos con el arenal de San Lorenzo al fondo, h. 1780-1783
(Museo de Bellas Artes de Asturias)

Jovellanos volvió a Gijón con licencia en 1782, con motivo de la elección del prior de San Marcos de León. Quien regresa de Madrid es ya miembro del Real Consejo de las Órdenes Militares, para celebrarlo se ha hecho retratar por Goya con el arenal de San Lorenzo de su ciudad al fondo, y ha publicado su *Elogio de las Bellas Artes* como académico de la de San Fernando. Es entonces cuando se produce la representación de *El Pelayo* y *El delincuente honrado* en Gijón, junto a dos sainetes del conde de Peñalba.

El escaso epistolario de esos años revela un detalle aparentemente nimio: el 9 de septiembre José Joaquín Queipo de Llano lo felicita desde Cangas del Narcea por la representación.

> Dueño y amigo de mi mayor estimación: Recibo con la debida la favorecida de usted de 6 de presente, con fecha de Oviedo, celebrando muy particularmente su salud, como que haya salido de la faena de sus fiestas con tanto lucimiento como me avisa Pepe, de que repito a usted la más afectuosa enhorabuena (9/9/1782; OC, II: 226).

Si el conde de Toreno lo felicita el 9 de septiembre, no iremos muy descaminados si concluimos que las representaciones se



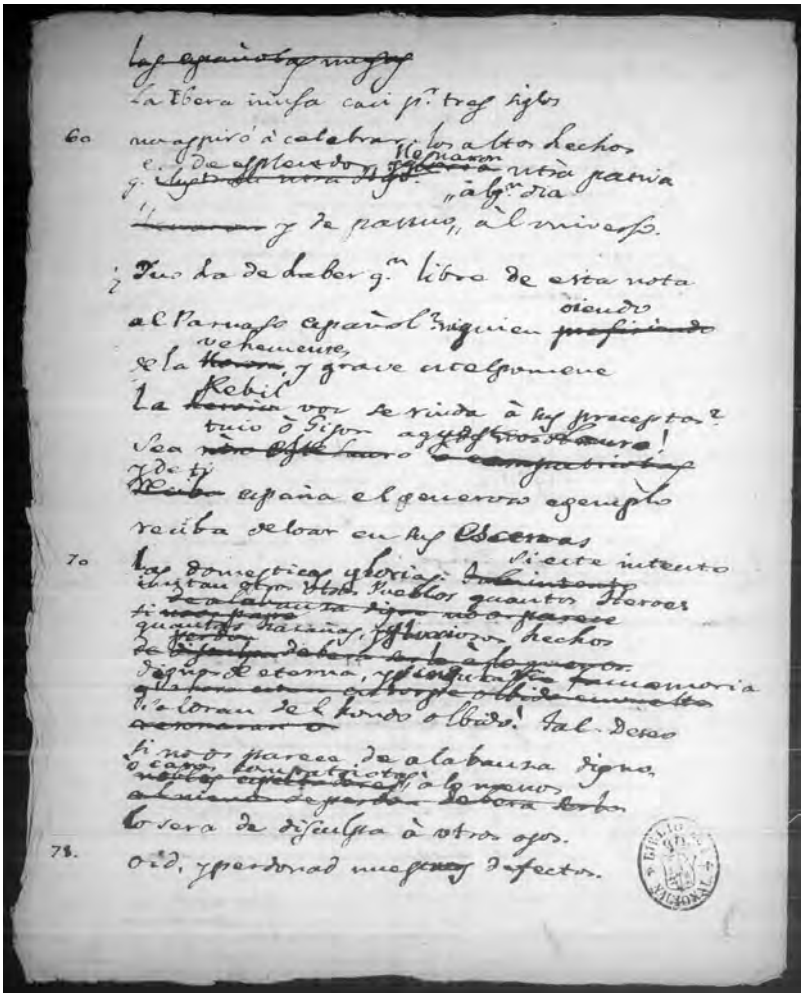
Prologo

Gracias al cielo, ò nobles compatriotas!
q. p.r Nuestra ventura llego el tiempo
de recordar los hechos memorables
en q. cifra su gloria nuestro pueblo!
llegò q.r fue el dia venturoso,
el dia de esplendor, y de contento,
en q. Gijon segunda vez los triunfos
admirò de aquel heroico, excelso
Rey, q.e à su Patria, y su Nacion cautiva
10 restituyò del yugo sarraceno.
Los triunfos de Pelayo, y sus virtudes,
su constancia, su fè, su amor, su celo
p.r la causa comun serán hoy dia
de vtil goso, y diversion objeto.
No creais pues, q. el noble afan q. pudo,
à costa de fatigas, y desvelos,
reunir tantos genios ilustres
en una voluntad, y un afecto

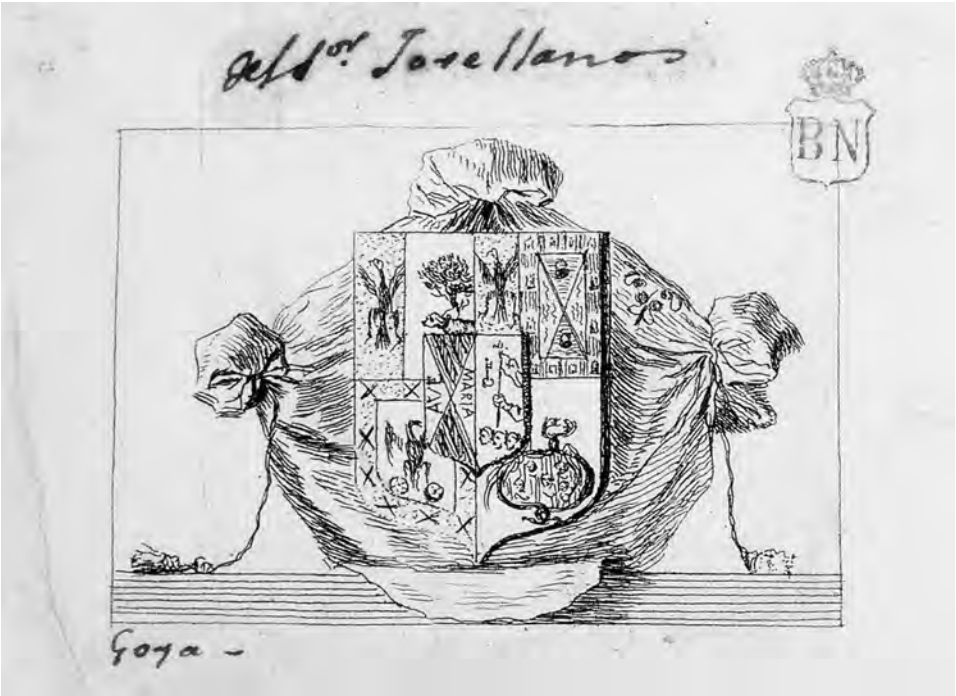
Manuscrito autógrafo del prólogo para la representación gijonesa de 1782 (Biblioteca Nacional de España). Folios primero y último

vincularon a las fiestas que conmemoran la natividad de Nuestra Señora el 8 de septiembre[100]. En este sentido, es posible que la representación de *El Pelayo* en Asturias estuviera dotada de una significación que trasciende lo literario, en plena

[100] Aunque es tentador, esto no prueba que necesariamente la representación tuviera lugar el día 8 de septiembre, pues las noticias han llegado hasta el palacio de Cangas del Narcea, y de la redacción parece entenderse que ya lo había felicitado antes: *repito a usted mi más afectuosa enhorabuena*. Además, se representaron dos obras, *El delincuente honrado* y *El Pelayo,* y dos sainetes. Probablemente el quid de la cuestión esté en la carta —perdida—, que Jovellanos envío a Toreno el 6 de septiembre, viernes.



sintonía con la dignificación de un culto ligado a la monarquía, que en esos años coincide con la construcción del nuevo templo del Santuario de Nuestra Señora de Covadonga. Como señala Vidal de la Madrid, la destrucción en 1777 de la vieja iglesia del santuario, el milagroso templo de la cueva suspendido en el aire, «acarreó la ruina de la concepción tradicional de Covadonga y abrió las puertas de una peligrosa crisis devocional, que los canónigos intentaron atajar cuanto antes procurando la reconstrucción de la iglesia»; lógicamente, buscaron para ello apoyo estatal, pues a fin de cuentas el santuario «no sólo pertenecía al patronato regio, sino que era depositario de la legitimidad de la corona, en su doble vertiente histórica y religiosa», de modo que de la mano el abad de Covadonga (Nicolás Antonio



Francisco de Goya, *Ex Libris de Jovellanos*, h. 1780 (Biblioteca Nacional de España)

Campomanes) y el propio Campomanes consiguen el nombramiento de Ventura Rodríguez (1777) para levantar un nuevo templo, acorde con los presupuestos arquitectónicos neoclásicos y emblema digno de la monarquía —y de Carlos III—, cuyas obras se inician en mayo de 1781[101].

Centrándonos en la representación, sabemos por Ceán que Jovellanos se volcó en el montaje; afirma, en dos momentos de las *Memorias*:

> Para que se hiciese con la posible propiedad, se construyó un teatro, se pintaron las escenas, se trazaron los correspondientes vestidos, se repartieron los papeles a sujetos instruidos y proporcionados a sus caracteres y, con los ensayos que les hacía el autor, salieron tan perfectas las representaciones […] que merecieron la admiración y aplauso

[101] Precisamente en octubre de 1782 la obra quedó paralizada por falta de fondos, y no sería reanudada hasta 1786. Para toda esta cuestión, se remite a las investigaciones de referencia de Vidal de la Madrid Álvarez. Tanto su artículo «El arquitecto Ventura Rodríguez y Covadonga: la accidentada historia de un proyecto frustrado» (*Liño: Revista anual de historia del arte*, n.º 15 (2009), págs. 199-220) como el volumen por él coordinado: *El santuario de Nuestra Señora de Covadonga. Historia y patrimonio artístico*, Gijón, Ediciones Trea, 2015. Cabe reseñar que Jovellanos publicará en 1790 el *Elogio de Ventura Rodríguez*, como reivindicación del arquitecto difunto cuestionado y de su obra paralizada, que es precisamente el objetivo último del *Elogio*, como el propio Jovellanos afirma en el encendido prólogo (Madrid, Ibarra, 1790).

del vecindario y de muchas damas y caballeros, que concurrieron a aquella villa de todas partes de la provincia, y aun de fuera de ella, a ver esta honesta diversión, que quedó allí para memoria de los venideros.

Trazó un teatro; hizo pintar las escenas; repartió los papeles entre los caballeros y damas jóvenes del país; los ensayó, los vistió con propiedad, y consiguió ver su *Pelayo* tan bien representado como lo pudieran haber hecho los mejores farsantes de Madrid. Y aunque fue admirado y muy celebrado de los espectadores, que concurrieron de todo el Principado, parece que don Gaspar, sin embargo de haber aplaudido el buen desempeño de los actores, no quedó muy satisfecho del mérito de la pieza, pues que ni aun con esta prueba se determinó a imprimirla.

Que se tuviera que construir un teatro tiene que ver con que en Gijón no había Casa de Comedias, y las compañías actuaban en locales que se adaptaban para la ocasión. En 1795, Jovellanos da noticia de representaciones «en la bodega de Rato» (17/10/1795; OC, VII: 442), pero no parece que éste fuera un lugar adecuado para las «fiestas» de que habla Toreno, a que según Ceán «concurrieron de todo el Principado». En cuanto a los preparativos, cabe reseñar que insiste mucho Ceán en que «se trazaron los correspondientes vestidos», en que «los vistió con propiedad», manifestando un interés por el decoro de los personajes, a que no siempre se daba la importancia debida. Al hilo de una representación de *El Pelayo* de Quintana en 1833, desesperaba Larra por las cuestiones del decoro en lo que hace a vestuario y ambientación:

¿Qué significan los caballeros gijoneses, vestidos todos de un mismo modo y uniformados y alineados como si fueran *un regimiento de provinciales de Gijón*? ¿Qué es ver en el siglo VIII, y antes de la invención del blasón y de la heráldica, un escudo de armas acuartelado, en vez de un liso pavés? ¿Por dónde se hicieron Pelayo y los suyos con espadas del siglo XV y XVI? ¿Qué armero profético y escudriñador de los usos de la posteridad se las fabricó, en vez de las espadas godas, que, con ligeras modificaciones, son lo mismo que las de los romanos? ¿A qué propósito la valona en Alfonso, las levitas a la francesa, los sombrerillos con pluma del tiempo de Calderón, la armadura de todas piezas en *Leandro*, posterior cuatro siglos a Pelayo, y en vez de la malla; y el traje en *Munuza* de turco del día en lugar del de árabe del siglo VIII?[102].

Apenas hay más datos sobre este montaje, salvo una carta de Jovellanos a Juan Nepomuceno Cónsul, fundador de la Escuela de Dibujo de Oviedo, a quien pide asesoramiento en julio para el diseño de las escenas: «No quisiera que usted olvi-

[102] Mariano José de Larra, «Salida del señor Nicanor Puchol en *Pelayo*: tragedia de don Manuel José Quintana», *La Revista Española,* núm. 65 (18 de junio de 1833).

dase lo que hablamos aquí sobre idear un dibujo para una escena de cárcel. Si usted viniese aquí, se podrá pintar a su vista; pero si no, hágame el gusto de enviar alguna estampa que nos pueda servir de gobierno» (17/7/1782; OC, II: 221-222). Sólo cabe especular, pero si le pedía una escena de cárcel, que se produce en *El delincuente honrado* y no es su espacio principal, cabe pensar que se diseñarían otras con los espacios principales de *El Pelayo*: atrio y salón.

En todo caso, el diario nos proporciona un impagable testimonio del esmero, esfuerzo y dedicación con que se prepararon las fiestas del Real Instituto en 1795, en que se representó el drama *Los alumnos* y la escena *El agradecimiento*; y creo que, a la vista de lo señalado por Ceán y el encargo a Cónsul, lo sucedido en 1795 es en cierto modo extrapolable a 1782. Transcribo a continuación fragmentos de las extensas notas del diario sobre los trabajos preparatorios de 1795, cuando se decidió adecentar un almacén cercano al Matadero, porque su propia voz transmite bien el entusiasmo con que desde septiembre hasta noviembre, a lo largo de ocho semanas, se monta el escenario, el telón, los bastidores y el fondo de la escena, el cuidado con que se supervisan los ensayos y cómo, al tiempo, se afrontan las gestiones de contratar músicos, ajustar costes, ocuparse de los pagos…

> «reconocimiento del almacén con Lespardat para fijar las medidas del teatro, y por la tarde con Farruco, que le ha de levantar»; «Farruco empieza a trabajar en la disposición del teatro. No puede ser el vestuario a la parte del matadero»; «Determinado altura y desnivel. Levántase un planecito para arreglar los telones y decoraciones»; «Lespardat con el plano del teatro: poco fondo en la escena; se da orden para ensancharla»; «se paga la primera cuenta de Farruco: 137 reales»; «Al teatro con Lespardat, Villamil y don Ángel, para determinar la decoración; queda don Ángel trabajando en ello con Farruco. A casa, porque llueve mucho»; «Al teatro: atrasada toda la parte de la decoración»; «Corrección del drama *Los alumnos,* que devolvió Peñalba; se suprime y añade»; «Acebedo poniendo en limpio y sacando los papeles del pequeño dramita; se reparten […]; Cayón, que vino con su familia, prepara la perspectiva»; «Disposiciones para alumbrado»; «ensayo de las dos primeras escenas del drama: primera bien; segunda mal»; «carta a Peñalba, se le pide el telón de su teatro»; «resuélvese cubrir con velas el teatro, que Canga pinte en la casa de Hevia, de San Lorenzo, todo bajo la dirección de Cayón»; «disposiciones para el vestuario en el terreno de los Torales. Tarde al dibujo. Ensayo de las primeras escenas del drama, que me van dando buenas esperanzas. A ver los pintores: Canga adelanta; don Ángel duerme; Cayón ayuda al primero. Ensayo de los bailes: van bien. Paseo solo. Lectura en Gillies. Farruco quiere cubrir con velas el vestuario. Se buscan maderos»; «Ensayo del drama: todo bien, menos Viado y Sánchez; si no mejoran será menester mudarlos»; «Prueba de la música del coro. Un niño, aprendiz de zapatero, descubre bello tiple. La música huele a iglesia; por lo demás es graciosa»; «Asistencia a ensayos, pintores, repasos; se arreglan los cartones, viene don Ángel Labaria, primer violín de Oviedo, a ajustar la música: pide un doblón diario por cada uno de seis músicos; mañana

se ajustará»; «providencias para aumentar los asientos»; «Ajuste con Labaria: que traiga un trompa, a Gosón, segundo violín, y un bajón; él vendrá de primer violín el viernes y su muchacho para trompa; y los demás el 11 de tarde: doblón por día y todo gasto de su cuenta»; «puesto el frontispicio, que es bello; la perspectiva equivocada por don Ángel: vese toda la pared del foro. Se trata de añadir dos bastidores; Cayón en ello; materia de inmensa priesa y confusión»; «Hay mucho atraso en todo, y esto me fatiga»; «en general les falta dirección; algunos papeles, como el barón, ni con ella»; «se trabaja mucho y hace poco. El párroco dispensó el día [es domingo]. Se coloca el telón interior, que es de admirable efecto, aunque fuera mejor si combinase el color y tamaño de la arquitectura de los bastidores. Ensayos a medio hacer. […] No se puede sufrir la importunidad de las gentes, que quieren verlo y estar en todo»; «todo se va concluyendo aceleradamente, pero bien»; «Noticias de que vienen mil gentes de fuera»; «Arreglo de convite y esquelas; se reparten algunas. Calcúlase cabida en el teatro de quinientas personas, y se extiende a ellas, dando una parte suficiente a forasteros. Tiempo cruelísimo de frío. Ensayo general, sin vestidos ni retratos; todo lo demás a la vela y bien desempeñado»; «ya cesó todo mi afán: pronto todo, confío en el buen éxito; alguna falta de asientos, que se arreglará; algún temor de desorden, que se cuidará de evitar»[103].

Toda esta preparación supone garantizar una dignidad que también obliga al público; pocos días antes Jovellanos reseña con detenimiento en el diario los desmanes que le cuentan en la tertulia que se acaban de producir en una representación:

Venían de la comedia, donde unas escenas vivas divirtieron más que la comedia. Marica Ramírez, mujer de Rato (primer juez noble), viéndole entrar con su criada, *la Vizcaína,* empezó a insultarlos; a ella dio los nombres de puta, etc., y la pegó de lo lindo; la otra, saltando a la escena, dijo otras tantas injurias y simplezas a marido y mujer. En esa escena el público reía, y Rato también. Otra: un sastre, borracho, con un boletín de oficial, se sentó en el banco de los de Milicias; quisieron arrojarle; resistióse; el Mayor mandó a un cabo arrestarle; otros tomaron su defensa; la comedia se suspendió; cayeron tablas, candelillas; mitad del público reía; otra mitad rabiaba (27/9/1795; OC, VII: 446).

Sin embargo, el día del estreno Jovellanos quedará conforme, con la representación y con cómo se ha desarrollado el espectáculo: «alguna confusión en el vestuario, por la mucha gente que peinar y vestir; afuera alguna bulla por haberse agolpado mucha gente a la vez; al cabo todos se acomodaron sin molestia; sin ella y sin desgracia se llenó el espectáculo. Bien ejecutado el drama; brillante la escena de exposición de los retratos, en que Arce se superó a sí mismo; lo mismo el baile, aunque algo atropellada la pantomima. Duró dos horas y media, con largos ratos

[103] Las anotaciones corresponden al 20, 21, 24, 25 y 27 de septiembre; 3, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 21, 24 de octubre; e, ininterrumpidamente, del 3 al 12 de noviembre de 1795, en que tuvo lugar la representación (OC, VII: 443, 445-446, 451-454, 457, 458, 475, 477-480). Para evitar confusión, marco con comillas dónde termina y acaba cada anotación.

de música». Al día siguiente (era viernes) hubo baile: «arrimados los bancos en derredor de la sala, se formó un cuadrilongo que tendría 38 pies sobre 16 para baile; bancos al fondo; asientos en el teatro; […] la música en la tribuna; […] mucha alegría y orden; ningún disgusto; se sirvió en el vestuario café, leche, bizcochos, rosquillas, vino generoso, licores y vino común para mozos; todo abundante; duró hasta la una y media». El sábado se suspendió la fiesta por el mal tiempo —«parece que las gentes forasteras no llevan bien la suspensión; me lo dice Peñalba; le digo que no las he llamado, ni obligádome a divertirlos a su gusto; que lo haré al mío, y no recibiré la ley de nadie»—; pero se reanuda el domingo: «¡Qué confusión desde las seis y media! ¡Qué bulla a las puertas de teatro y vestuario! Por fin se habrían acomodado de 600 a 700 personas; todos contentos. El desempeño completo, como el primer día. Asistió el regente, todos los forasteros, mucha gente distinguida del pueblo y el mayor número de la plebe. […] A casa a la una y media»[104].

Por lo que relata Ceán Bermúdez, y a la vista de lo sucedido en 1795, el montaje de septiembre de 1782 de *El delincuente honrado* y de *El Pelayo* ante sus paisanos supondría una insólita y cuidada puesta en escena del teatro neoclásico contemporáneo, en una ciudad de provincias sin casa de comedias y acostumbrada a un *coliseo* y un repertorio como el de la bodega de Rato. Y, sin embargo, parece que gustó y que Ceán no exageraba al decir que aquella «honesta diversión quedó allí para memoria de los venideros»; porque unos meses después, en marzo de 1783, Jovellanos le dice a Juan Nepomuceno Cónsul, fundador de la Escuela de Dibujo de Oviedo, que puede copiar el Cupido de la Casa de Valdés, si «alguna vez le llevare la casualidad a Gijón, con motivo de ver representar *El delincuente honrado* o *El Pelayo*» (22/3/1783; OC, II: 253). Aquellas representaciones serían, también, muestra de su compromiso con el territorio y con su historia, con la cultura neoclásica y con la Ilustración. Como decía en el prólogo escrito para la representación de *El Pelayo* en Gijón de 1782: *No creáis, pues, que el noble afán que pudo / a costa de fatigas y desvelos / reunir tantos jóvenes ilustres / en una voluntad y en un deseo, / aspira sólo a divertir un rato / vuestra curiosidad, y entreteneros, / a expensas del decoro y la modestia, / con un frívolo y vano pasatiempo*. El teatro tenía que ser algo digno *de la vehemente y grave Melpomene,* y tenía que conmoverlos y educarlos, y animarlos a reivindicar *los hechos memorables / en que cifra su gloria nuestro pueblo*[105].

[104] Estas anotaciones corresponden al 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1795 (OC, VII: 482-483).

[105] Ceán no menciona este prólogo, que era desconocido hasta que lo editara Georges Demerson en 1956: «Quatre poèmes inédits de Jovellanos», págs. 36-47.

1792, la representación e impresión de *Munuza* en Madrid

Ya se ha planteado que Luciano Francisco Comella presentó como suyo el *Munuza* ante el administrador del Propio de Comedias, cobrando como era habitual por una comedia original 1.500 reales; que esta versión modificada presentaba un único espacio en el atrio del palacio, lo que hace pensar (junto a la conservación del v. 2 *siempre la desconfianza y los cuidados* citado en los *Reparos*) que proviene de la versión primitiva de la obra, que luego Jovellanos corrigió desdoblando el espacio en atrio y salón; y que esta versión fue estrenada por la compañía de Manuel Martínez en el Teatro del Príncipe el 8 de octubre de 1792, y al tiempo editada de forma anónima, como suelta sin pie de imprenta en 1792 y encuadernada en el tomo V de la *Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatros de esta corte* impresa en Madrid por Ramón Ruiz en enero de 1793. Pero es más lo que podemos saber de la impresión y representación madrileña.

Por un lado, René Andioc localizó el recibo del tramoyista, en que consta precio y diseño del escenario: «El teatro representa una vista de ciudad y de murallas con una puerta practicable y el foro de mar, que todo vale quatrocientos rs. de vn.», aunque Manuel Martínez regateó 60 reales[106]. Por tanto, el recibo confirma que en la representación se mantuvo el espacio único del atrio del palacio, transmitiendo la idea de una ciudad bien defendida: al fondo la muralla y al frente la mar.

Además, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conservan los dos manuscritos de la representación (BHMM, TEA-1-44-17-A y B)[107]. Aunque apenas presentan indicaciones de movimientos de actores y dirección escénica (salvo breves señales de entradas de actores), ambos ostentan secuencias de ver-

[106] René Andioc, «El extraño caso del estreno de *Munuza*», pág. 82.

[107] Estos manuscritos fueron descritos por Mercedes Agulló, «La Colección Teatral de la Biblioteca Municipal de Madrid», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid,* n.os 11-12 (1982), págs. 259-351; ref. 726 en pág. 273; y han sido analizados por René Andioc, especialmente, págs. 76-77, nota 11. He de agradecer a la directora de la BHMM, Ilda Pérez García, las facilidades para procurarme el acceso a la documentación y la digitalización de ambos manuscritos.

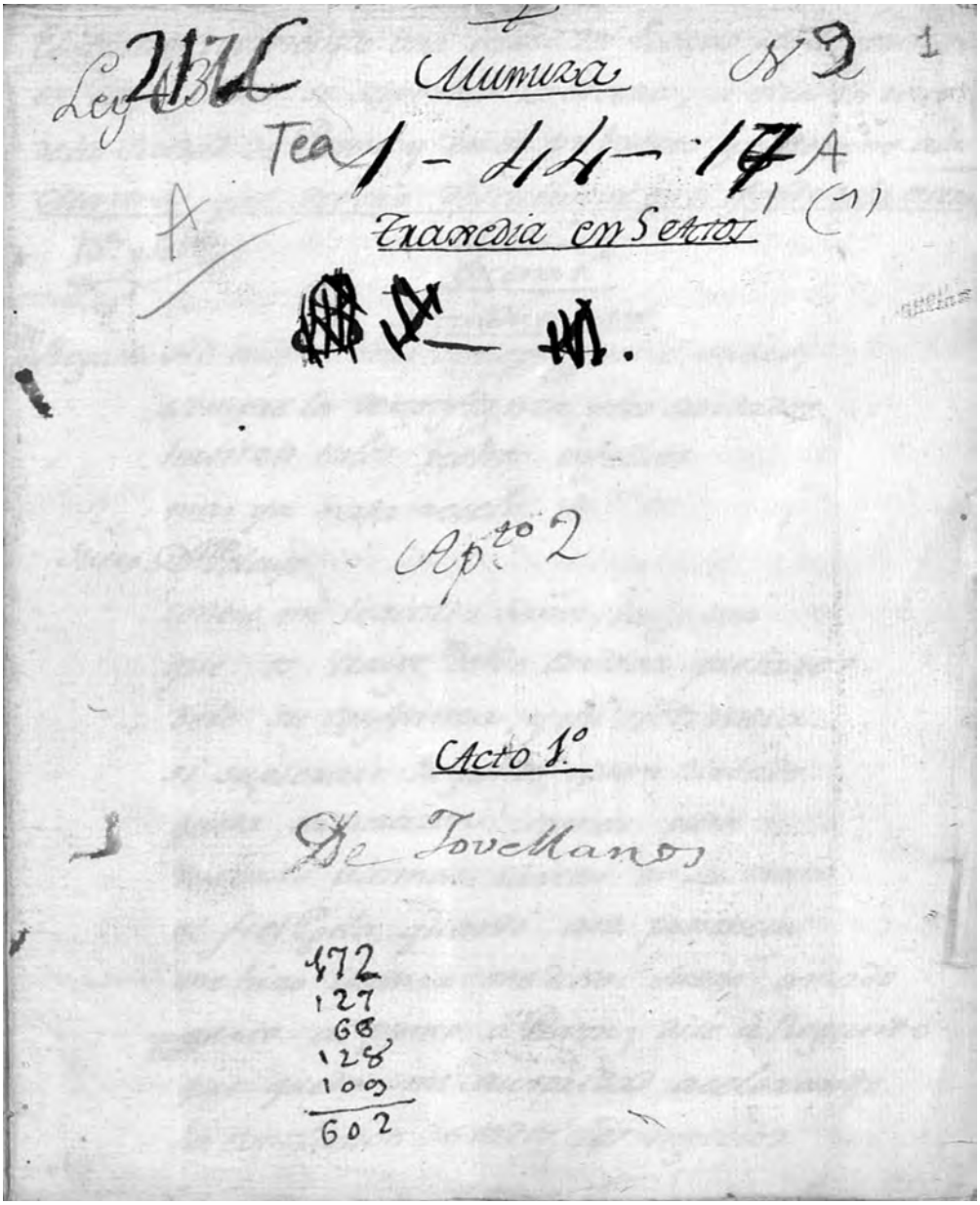
sos marcadas por corchetes marginales, que demuestran que se suprimieron en la representación no pocos pasajes. Según las anotaciones del apuntador en A, los versos eliminados suman 602 —hace constar su reducción acto por acto: 172+127+66+128+109—, lo que supone una cuarta parte de la tragedia: la edición que ahora presentamos, con recuperación de algunos versos *perdidos* por Cañedo, alcanza los 2.434 endecasílabos[108]. En A, además, una mano de aquella época escribió al frente «De Jovellanos», lo que demuestra que alguien estaba al tanto de la autoría original de la obra. Por otro lado, en B se conserva al hilo del v. 2307 una nota pegada que enlaza a *van a clavar rabiosas los puñales* y sigue: *Huye bárbaro, huye… Pero en vano / que su furor se sigue en todas partes. / Cruel! Llegará día que la afrenta / que has hecho a España con tu sangre laves; / tiembla este día, tiembla los rencores / del justo cielo y una esposa amante. / Aún estás fiero aquí? De nuevo se oyen / los tristes alaridos / ¡Duro trance!* Estos versos no figuran en A, ni en la edición de 1792, ni en ninguna de las versiones de *El Pelayo,* lo que vendría a demostrar que no sólo se realizaron en la representación supresiones, sino también adiciones.

En todo caso, todas estas modificaciones, aunque más el proceso de supresión que el de adición, son y eran habituales en las representaciones teatrales, que casi constituyen una verdadera *adaptación.* Este hecho, sumado a la intervención de los censores, desesperaba entonces a los autores. Ese mismo año de 1792, Leandro Fernández de Moratín, al tiempo que se ofrecía para ocupar el cargo de director de los teatros de Madrid, planteaba la situación en estos términos a Godoy:

> El Corregidor de Madrid es el Juez protector de los Teatros, no hay cosa más justa; pero allí mandan, por una parte, el Corregidor, por otra, los Regidores, por otra, los Alcaldes, por otra, el Consejo y por otra, las órdenes superiores que se adquieren por medios extraordinarios, para favorecer una u otra pretensión particular; de donde resulta que unos deshacen lo que hacen otros, que se multiplican, se contradicen y se inutilizan las disposiciones más justas, que nadie conserva una autoridad legítima y segura; ningún subalterno cumple con sus obligaciones y, por consiguiente, nada se hace bien. Para el examen y admisión de las piezas que han de representarse interviene el Corregidor, el Vicario, un Censor que nombra el Vicario, otro Censor nombrado por el Corregidor, otro Censor Religioso de la Victoria y, además de éstos, el Autor de la Compañía, el Galán, la Dama, el Gracioso, cualquiera de ellos se halla con derecho de juzgar la obra y desecharla o admitirla, según le parece. De aquí resulta que no hay obra de mérito que no sea despreciada, que no se tache, altere y desfigure con atajos y correcciones, hechas por quien no tiene la menor inteligencia de esto, y que no cueste

[108] Ha analizado esta cuestión René Andioc, que establece el cálculo de que se declamaron unos 1730 endecasílabos («El extraño caso del estreno de *Munuza*», pág. 85).

imponderables dificultades el hacerla ejecutar en los Teatros. […] ¿Y habrá quien se lastime de que no hay en España hombres de mérito que se dediquen a escribir para el Teatro? ¿Quién ha de escribir?[109].


Munuza

Tragedia en Sentos

Ap.to 2

Acto 1.º

De Jovellanos

472
127
68
128
109
602

[109] Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, pág. 142.

El teatro representa una parte del Palacio del Governador
en cuyo atrio se supondra la escena; à otra frente
dela Ciudad de Pizon, y en el un fuerte que domine ala
Marina, que deberà descubrirse en el fondo dela escena.

Bª y Sobte

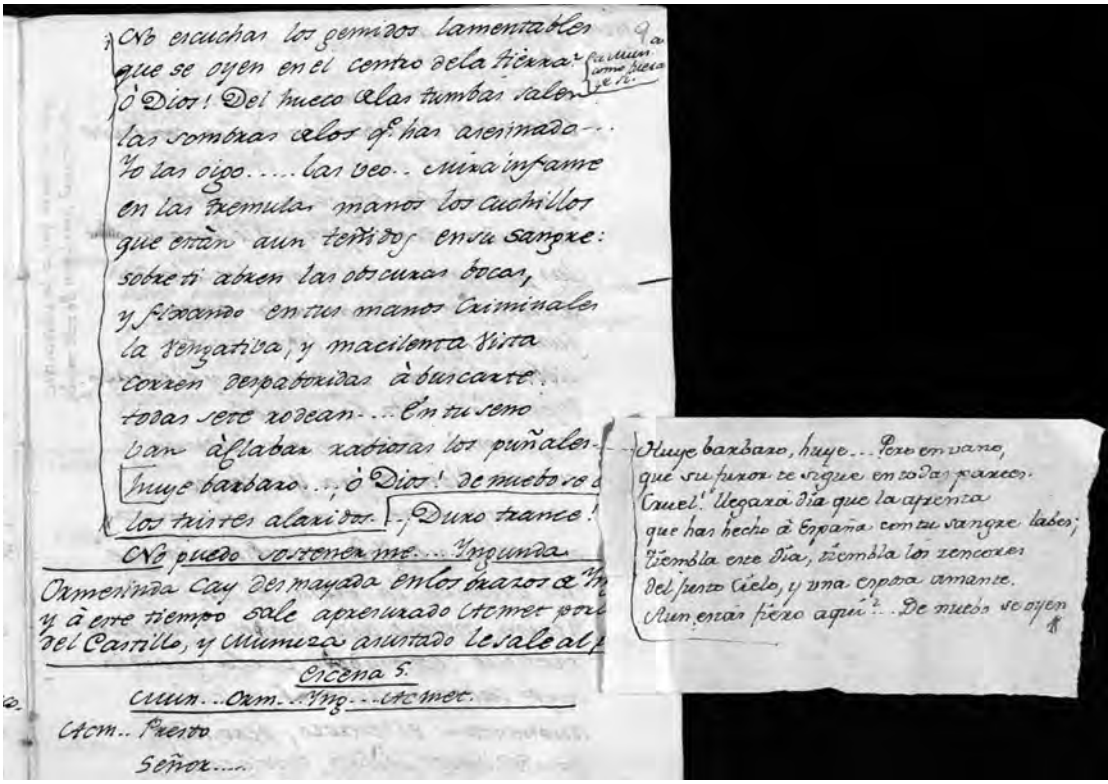
Acto 1º
Escena 1ª

Rogundo y Suero

Rogundo. No culpes mis temores, noble suero;
siempre la desconfianza, y los cuidados
habitan en los pechos infelices;
mas ya nada recelo.

Suero. D. Pelayo
conoce mi lealtad: señor, la carta
que os traigo desde Cordova probaros
debe su confianza, y mi obediencia.
si supierais Rogundo, quan turbado
queda su corazon! apenas puso
vuestras ultimas cartas en su mano
el fiel Egila, quando a su presencia
me hizo llamar: me dixo: Suero amado
parte al punto à Pizon; dile à Rogundo
que queda mi autoridad acelerando
la conclusion de todos los negocios

Munu. Yo lo confiero Acmet: el dulce encanto 2
de sus ojos, su noble compostura
y otros mil atractivos soberanos
que brillan en su rostro, à su belleza
mi pecho, y mi alvedrio sugetaron.
luego este ~~[illegible]~~ digno amor es el motivo
que tiene ausente en Cordova a su hermano
Acm. El amor de Ormeinda?
Munu. Si; No culpes,
Quexido Acmet, el fuego en que me abraso.
Yo la adoro. Yo se que me aborrece;
se que espera Rogundo a su mano
la dulce posesion. Pero no obstante
à pesar de Rogundo, y de Pelayo,
de su mismo desden, y de mi gloria,
pretendo ser su Esposo.
Acm. Cielos santos!
Vos su Esposo Señor?
Munu. Si: Estoy resuelto;
y antes q. acabe el dia a mi Palacio
vendrà donde la rinda humildes cultos
este Pueblo feroz: Si: he decretado


No escuchas los gemidos lamentables
que se oyen en el centro de la tierra?
ó Dios! Del hueco de las tumbas salen
las sombras de los q.e han asesinado...
Yo las oigo..... las veo.. mira infame
en las temulas manos los cuchillos
que están aun teñidos en su sangre:
sobre ti abren las obscuras bocas,
y fixando en tus manos criminales
la vengativa, y macilenta vista
corren despavoridas à buscarte.
todas este rodean... En tu seno
van à flabar rabiosas los puñales.
Huye barbaro... ó Dios! de nuevo se
los tristes alaridos. ¡Duro trance!
No puedo sostenerme... Y profunda
Oxmenina cay desmayada en los brazos de
y à este tiempo sale apresurado Otomet por
del Castillo, y Mumuza asustado le sale al
Escena 5.
Mum.. Oxm.. Ymg.. Otomet.
Otom.. Presto
señor....
Huye barbaro, huye... Pero en vano,
que su furor te sigue en todas partes.
Cruel! llegará dia que la afrenta
que has hecho à España con tu sangre laber;
tiembla este dia, tiembla los rencores
del puro cielo, y una esposa amante.
Mumezar pero aquí... De nuevo se oyen

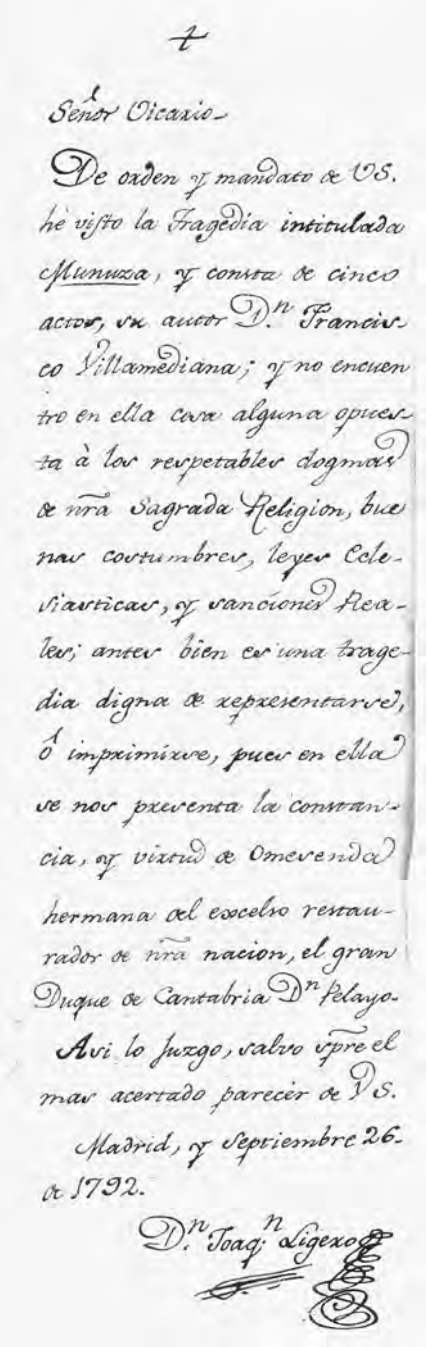
Cabría esperar que, como sucede en otros casos, junto a las copias utilizadas en la representación se custodiara en la BHMM alguna documentación relativa al permiso: sucesivos encargos y remisiones entre el Vicario y el Corregidor, el juicio de los censores y las aprobaciones, con las enmiendas (si se hubiesen propuesto), las órdenes para que se dé la licencia, así como disposiciones administrativas para la representación: un expediente completo contendría documentación del representante del corregimiento, del Inquisidor y Vicario (en aquellos años Lorenzo Ygual de Soria) y del revisor literario, Santos Díez González, pero no es el caso. Sin embargo, la censura, que como era habitual se encargó al Vicario Eclesiástico, se conserva entre los fondos del Archivo Histórico Diocesano de Madrid[110]. No consta en el expediente el encargo al Vicario General, el oficio comunicando el encargo

[110] AHDM, Caja 9181, *Expedientes de censura de libros 1785-1787*. Este fondo no se halla catalogado pero, según hemos contrastado, la serie de censuras conservadas ronda los 2.500 expedientes y tiene unas fechas extremas de 1785 y 1845, correspondiendo casi 2.000 al período que va desde 1785 hasta el comienzo de la Guerra de la Independencia. Una cala en el año 1788 ha sido realizada por Fernando Durán López, «Regalías, traducciones y devociones indiscretas: una cala en la censura religiosa de libros a fines del XVIII», *Instituciones censoras*, págs. 67-111. Agradezco a Philip Deacon que me facilitara la localización exacta de la censura en este archivo.

al censor y la concesión firmada por el Vicario: únicamente el dictamen del censor, Joaquín Ligero, firmado el 26 de septiembre de 1792. Esta es su transcripción:

> Señor Vicario:
>
> De orden y mandato de V.S. he visto la tragedia intitulada *Munuza* y consta de cinco actos, su autor Don Francisco Villamediana; y no encuentro en ella cosa alguna opuesta a los respetables dogmas de nuestra sagrada religión, buenas costumbres, leyes eclesiásticas y sanciones reales; antes bien, es una tragedia digna de representarse o imprimirse, pues en ella se nos presenta la constancia y virtud de Omesenda, hermana del excelso restaurador de nuestra nación, el gran Duque de Cantabria, Don Pelayo. Así lo juzgo, salvo siempre el más acertado parecer de V.S.
>
> Madrid y septiembre 26, de 1792
>
> Don Joaquín Ligero (rúbrica)

Lejos de aclarar la cuestión, aquí se dice, sorprendentemente, que el autor es Francisco Villamediana, un desconocido en el mundo teatral que podría ser quien cursó la solicitud. Lo curioso es que en enero de ese mismo año de 1792 en otra censura se dice que Villamediana es autor de otra tragedia: «Francisco Villamediana, habiendo compuesto para los teatros públicos de esta corte la tragedia intitulada *Ino y Temisto,* desea imprimirla». Cuando *Ino y Temisto* se publica al año siguiente, ¿quién figura al frente? Luciano Comella y la compañía de Manuel Martínez, los responsables del *Munuza* de 1792. No es este lugar para barruntar qué sucedía entre Villamediana y


Señor Vicario.
De orden y mandato de VS.
he visto la Tragedia intitulada
Munuza, y consta de cinco
actos, su autor Dn. Francis-
co Villamediana; y no encuen
tro en ella cosa alguna opues-
ta à los respetables dogmas
de nra Sagrada Religion, bue
nas costumbres, leyes Cele-
siasticas, y sanciones Rea-
les; antes bien es una trage-
dia digna de representarse,
ó imprimirse, pues en ella
se nos presenta la constan-
cia, y virtud de Omesenda
hermana del excelso restau-
rador de nra nacion, el gran
Duque de Cantabria Dn Pelayo.
Asi lo juzgo, salvo siprre el
mas acertado parecer de VS.
Madrid, y Septiembre 26.
de 1792.
Dn. Joaq.n Ligero

Censura de *Munuza,* a cargo de Joaquín Ligero (AHDM, Caja 9181).

Comella[111]: en lo que hace al caso de *Munuza*, alcanza para demostrar que detrás de Villamediana está Comella.

En cuanto a la formularia aprobación de Joaquín Ligero —arcipreste de Longuida y Teólogo de Cámara de S. S. Ilma. según la *Guía del Estado eclesiástico* de 1796 y 1797 y abad de San Martín de Unx cuando suscriptor de la *España Sagrada* de Mariana[112], cuya firma se repite en varias censuras de esos años— es de carácter global y rutinario, y se ciñe a la afirmación negativa de que la obra no contiene nada susceptible de reparo en cuanto a la tríada de religión, buenas costumbres y regalías, y a la sucinta valoración de que es su tema —«la constancia y virtud de Ormesenda, hermana del excelso restaurador de nuestra nación»— lo que la hace digna de representación e impresión. No obstante, su localización tiene interés porque permite constatar que no hay rastro del nombre de Jovellanos en el proceso de tramitación, por lo que no hay indicio alguno de que el desterrado participara en tal proyecto, ni de que el censor lo asociara a su nombre; y también lo tiene el que la censura sea favorable sin reparos, porque nos permite saber que en este caso se entendió que no había problemas[113].

Algunos otros datos contextuales pueden entresacarse de la propia edición madrileña, en el tomo V de la *Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatros de esta corte*[114]. Al analizar el volumen, se aprecia que

[111] La escasa bibliografía sobre *Ino y Temisto* no maneja este dato, y sigue fielmente la información del impreso. Así, Cristina Martín Puente señala únicamente que la obra fue censurada en 1792: «Ideología, teatro e historia de Roma: la *escuela de Comella*», *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, ed. Francisco García Jurado, Ramiro González Delgado y Marta González González, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, págs. 311-326; cita en pág. 324, nota 43. Véase también Manuel Caballero González, «Apuntes a *Ino y Temisto* de Francisco Comella», *Analecta Malacitana*, vol. 38, n.os 1-2 (2018), págs. 149-168. En todo caso, según la documentación del legado de Francisco Asenjo Barbieri sobre el Teatro de los Caños del Peral depositada en la BNE (Papeles Barbieri, *Teatro de los Caños del Peral,* vol. 11; sig. 14054/4 (52)), ocho años después, Comella sigue representando la obra, pues en dos documentos de 16 de diciembre de 1800 Comella describe la escenografía y el vestuario que se diseña para esta representación (Madrid, Discantus More Hispano, 2017, págs. 335 y ss.).

[112] *Guía del estado eclesiástico seglar y regular de España en particular y de toda la iglesia católica en general para el año de 1796*, Madrid, Imprenta Real, s.f., págs. 170 y 176.

[113] Como señala Durán López: «Es lo que podríamos denominar el grado cero de la censura, la no intervención, que convierte el proceso en un tecnicismo administrativo, si bien el hecho seco de su existencia ya supone una honda intrusión en el campo literario. Es el resultado ideal, pues virtualmente supondría que los autores habrían interiorizado los valores, límites y funciones que el Estado esperaba de ellos y que los lectores no tendrían a su alcance más que libros buenos, útiles y arreglados a las leyes, creencias y costumbres de la Monarquía Católica. Aunque es lógico que prestemos mayor atención a los episodios de conflicto, no hay que desestimar la importancia que posee la rutina de la aprobación llana como forma completa y triunfante de control ideológico», Fernando Durán López, «Regalías, traducciones y devociones indiscretas», *Instituciones censoras*, págs. 67-111; cita en pág. 83.

[114] *Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatros de esta corte. Tomo V, que comprende las representadas en el año de 1792,* Madrid, en la Imprenta de Ramón Ruiz, [s. f.]. Se aprecia que la ordenación del volumen no responde al cronológico de la representación y edición de las sueltas: el *Munuza* iba en tercera posición, tras *El abuelo y la nieta* de Comella (anunciada en la *Gaceta de Madrid*, n.º 86, 26/10/1792), *La viuda generosa* de Fermín del Rey (*GM*, n.º 73, 11/9/1792); y que le siguen *La buena madrastra* de L. A. J. M. (*GM*, n.º 90, 9/11/1792), *El buen hijo, o María Teresa de Austria* de Comella (*GM*, n.º 84, 19/10/1792),

la mayoría de las obras incluyen la autoría —de hecho, hay dos obras que se reconocen de Comella: *El abuelo y la nieta* y *El buen hijo, o María Teresa de Austria*—, pero ese año hubo en cartel tres sin autoría explícita: el *Munuza* y también *Acmet, el Magnánimo* y *La esclava del Negro Ponto.*

Y resulta que *Acmet, el Magnánimo* es una adaptación que Gaspar Zavala y Zamora hace de la novela de Magdalena Angélica Poysson, madame de Gómez, publicada en las *Journées amusantes* (1724-1730), que acababan de ser traducidas al español ese mismo año por Baltasar Driguet como *Jornadas divertidas, políticas sentencias y hechos memorables de los reyes y héroes de la antigüedad,* y están siendo traducidas por el propio Zavala como *Días alegres y divertidos*[115]. Y, aunque con frecuencia *La esclava del Negro Ponto* se atribuye e incluso edita como obra de Comella, Herrera Navarro señala que tal atribución es errónea, y que la obra es en realidad de Bruno Solo de Zaldívar[116]. Es decir, lo que ha sucedido con el anónimo *Munuza* lejos de ser *extraño,* por parafrasear a Andioc, respondería a una pauta frecuente en estos prolíficos dramaturgos que, viviendo del teatro, son incapaces de alimentar las tablas con producción propia, así que recurren a la ajena y *adaptan* una fuente, sin atribuírsela abiertamente, pero sin reconocer el original. Nos movemos en esa zona de sombra del concepto de autoría, que precisamente se está perfilando en esa segunda mitad del siglo XVIII, y que todavía propicia estas prácticas que hoy no dudaríamos en calificar de plagio —un tanto anacrónicamente—, a que también son propensos los narradores, y que tantos quebraderos de cabeza han causado a los editores dieciochistas.

Por otro lado, resulta evidente que las tres adaptaciones *tapadas* coinciden en responder al tema morisco u oriental, lo que demuestra el tirón de esta temática en la escena española, donde funcionaban bien desde el punto de vista espectacular. En el caso de *Acmet*, cabe reseñar que su complicada intriga comparte algunos contenidos con *El Pelayo*, que van más allá de la coincidencia del nombre del protagonista con el del consejero de Munuza; en la obra, signada por el enfrentamiento de los

Siempre triunfa la inocencia de D. F. T. R. (*GM*, n.º 90, 9/11/1792), *Razón, justicia y honor triunfan del mayor valor. Alexandro en Scutaro* de J. Calvo de Barrionuevo (*GM*, n.º 92, 16/11/1792), *Buen amante y buen amigo* de Isabel María Morón (*GM*, n.º 4, 11/1/1793), *Acmet, el Magnánimo* (*GM*, n.º 100, 14/12/1792), *El celoso don Lesmes* de Rodríguez de Arellano (*GM*, n.º 102, 21/12/1792) y *La esclava del Negro Ponto* (*GM*, n.º 4, 11/1/1793).

[115] Rosalía Fernández Cabezón, «Les *Journées amusantes* de Mme. de Gómez, fuente para el teatro de Gaspar Zavala y Zamora», *Castilla,* n.º 20 (1995), págs. 85-103. Véase también «La literatura francesa del siglo XVIII en la obra dramática de Gaspar Zavala y Zamora», en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, IFESXVIII, 1995, vol. I, págs. 283-293.

[116] Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales,* pág. 428. Para el teatro de Comella, la obra de referencia es la de María Angulo Egea, *Luciano Francisco Comella (1741-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración* (Alicante, Universidad de Alicante, 2006), aunque no aborda la cuestión de *Munuza* sino tangencialmente y remitiendo al artículo de René Andioc (pág. 34). Véase también Alva V. Ebersole, *La obra teatral de Luciano Francisco Comella (1789-1806)*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1985.

dos esposos de la sultana Rakima, el traidor Aramur aspira a usurpar el trono y paga la traición al rey con la muerte, planteándose la legitimidad del tiranicidio[117]. En cuanto a *La esclava del negro Ponto*, que se diseñara un lujoso abanico conmemorativo de la representación —en tejido de tafetán de seda y pintado al temple— y circulara la gemela estampa grabada conservada en la Biblioteca Nacional de España permite palpar el interés que ya despertaba el mundo oriental que luego sería tan caro al Romanticismo[118]; por otro lado, en los detalles de la imagen que abanico y estampa reproducen —el conocido retrato de la actriz Rita Luna representada como la mujer del sultán Mahomet blandiendo un puñal, con el bordado de lentejuelas, los ribetes perlados, la bata vaporosa—, se perciben las nociones de exotismo, sensualidad y lujo que lo oriental evocaba en el espectador dieciochesco. Todo ello nos conduce a una posible explicación sobre por qué Munuza era más conveniente como reclamo en el título que Pelayo.

[117] *Aprendí desde mi cuna / de cuánto respeto es digno / un rey; aunque de tirano / tenga los hechos. Quien quiso subirle al trono, sabrá / juzgarle, y dar el castigo / a sus excesos; que al fin, / los vasallos no nacimos / más que para obedecerle / y venerarle, sumisos / siempre a sus leyes* (acto II, esc. VI, vv. 1473-1783; cito por Fernández Cabezón, pág. 91).

[118] Palacio Real de Madrid, inv. 10053311. En la descripción de la pieza se señala: «Se trata de un abanico conmemorativo único y original, de alto interés tanto histórico como literario, realizado además en España. En principio, puede pensarse que se repartió como artículo de propaganda de la obra teatral, o que se vendió durante la función. Sin embargo, la existencia de una flor de lis en la parte superior de las guardas lo relaciona con la Casa Real española, y es posible que haya sido entregado como recuerdo de la asistencia de los reyes a esta representación teatral». La estampa, en BNE, I.H. 5132-3.

Cabe, por último, plantearse cómo se pudo obtener la copia de *El Pelayo* que dio lugar a la impresión y representación de 1792. Que fuera entregada voluntariamente por Jovellanos parece imposible. Contamos con el contundente testimonio de Ceán Bermúdez, que indica: «Lo deseó con ansia [verla representada], pero la consideración de que entregar la copia a los cómicos era lo mismo que presentarla en la imprenta, como lo habían hecho en Barcelona con el *Delincuente* sin su consentimiento, le separó enteramente del intento». Esto condice plenamente con sus reticencias a mostrarse en público como dramaturgo: en realidad, Jovellanos sólo consintió en publicar *El delincuente honrado* en 1787 bajo el pseudónimo de *Toribio Suárez de Langreo* después de que se publicara una edición anónima y pirata plenamente deturpada. Además, no consta que Jovellanos tuviera ninguna relación con Comella mientras estuvo en Madrid[119]; es más, es inverosímil que se acercara a

[119] Sólo encuentro una referencia indirecta, en una carta perdida del conde del Carpio de 8 de mayo de 1790 de que sólo se conserva el extracto de Somoza: «Manejos de Lerena y del duque de Osuna (a quien moteja de *aprendiz*

él para estas lides, ya que Comella era autor poco menos que despreciado por los neoclásicos, y blanco de muchos de sus ataques, como el de Leandro Fernández de Moratín con el personaje de Eleuterio en *La comedia nueva*[120], precisamente en febrero de 1792, meses antes de esta representación. Y, además, más allá de lo que cualquier neoclásico pudiera pensar de Comella, tenemos constancia de la opinión del propio Jovellanos; en 1795, al hilo de una representación que se hará en Gijón, anota en el diario: «Paseo solo. Una compañía de la legua; su autor N. Rodrigo, empezó sus representaciones en la bodega de Rato por *Los amantes de Teruel.* Dicen que es pestífera y no pienso verla» (17/10/1795; OC, VII: 442). Por el contrario, al día siguiente aprueba «que la juventud del pueblo proyecta la representación de *El viejo y la niña*; me lo propone Tineo y lo apruebo, pero no me gusta la repartición de papeles; los dejo obrar libremente» (18/10/1795; OC, VII: 443).

Sin datos objetivos, cabe pensar que pudo suceder con *El Pelayo* lo mismo que ocurrió con *El delincuente honrado,* cuya copia circuló hasta dar lugar a la edición pirata: según indica Jovellanos en el prólogo a la edición de 1787 supervisada por él mismo, la cosa se le fue de las manos y la copia «pasó confidencialmente a las manos de un amigo del autor y muy luego a la noticia de otros muchos, por una de aquellas casualidades que suelen evaporar los secretos de literatura más bien guardados» (OC, I: 481-482). Señalo esto, aun siendo consciente de que tales afirmaciones tienen mucho de retórica, o a lo menos son argumento común: temiendo una adversa reacción a la representación de *El viejo y la niña,* Moratín le dirá ese mismo año de 1787 que lo defienda alegando, entre otras razones: «que últimamente, a instancias de sus amigos, y protestando él la fuerza que en ello se le hacía, permitió sacar algunas copias; que éstas produjeron otras, y que habiéndosela apropiado los cómicos para representarla se vio en la precisión de otorgársela, dándoles un ejemplar correcto para que la estudiasen sobre él»[121].

En este sentido, lo que sucedió con el estreno del *Pelayo* de 1769 travestido de *Munuza* en 1792 es similar a lo que sucedió con su *Ifigenia en Aulide.* Escrita también en 1769 y enviada a Madrid (en aquel caso, para ser representada en los Reales Sitios), terminó representándose *corregida* por Cándido María Trigueros en 1788 en

de comerciante). Planes de los ministros Caballero y Valdés. Representación de *El hombre agradecido* de Luciano Francisco Comella» (OC, II: 398-399). Nada parece significar: en esa carta el conde del Carpio da noticias de Madrid y de una representación, del mismo modo que, días después, se refiere al estreno de Moratín: el 22 de mayo Somoza extracta de otra perdida: «Sobre el estreno de la comedia *El viejo y la niña,* etc.» (OC, II: 405-406).

[120] Abunda la bibliografía sobre esta controversia. Puede verse lo planteado por Dowling en la introducción a la edición de la obra (Madrid, Castalia, 1970), o Mario Di Pinto, «Comella vs. Moratín. Historia de una controversia», en *Coloquio Internacional sobre teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan Editore, 1988, págs. 141-166.

[121] Zaragoza, 25/1/1787; *Epistolario,* págs. 39-40. Aunque entre este epistolario hay cartas falsas, esta es de las que se legaron a la Biblioteca del Real Instituto Jovellanos de Gijón y fueron publicadas por Ángel González Blanco en *La lectura* en 1910; por tanto, se perdieron en el incendio de 1936, y son verdaderas.

el Teatro del Príncipe durante cuatro días de la temporada de verano, sin alusión alguna a que era traducción de Jovellanos[122]; tampoco dicen nada sobre ello Ceán ni Jovellanos (aunque entonces Jovellanos sí estaba en Madrid); y resulta llamativo que ambas obras, *Ifigenia* y *El Pelayo,* fueran representadas por la misma compañía: la de Manuel Martínez. Lo que también hace pensar que la copia pudo circular y llegar, si no a Comella, a los ambientes teatrales, con los que el propio Jovellanos tenía estrecha relación: considérese que en 1784 había sido presidente del certamen teatral del Ayuntamiento de Madrid; que en 1785 *La Bermeja* le pide que medie para que Eusebio Rivera la incorpore en su compañía (OC, II: 305); y que la primera actriz de la compañía de Martínez era la sevillana María del Rosario Fernández, *la Tirana* (Sevilla, 1755 - Madrid, 1803), formada en la escuela de actores de Olavide, luego actriz en los Reales Sitios, y después primera dama en el Teatro de la Cruz y luego del Príncipe, hasta su retirada en 1793[123]. Casi diríamos que su recorrido es parejo en tiempo y espacio a la *Ifigenia* y *El Pelayo.*

Por otro lado, cabe pensar que, ausente Jovellanos de Madrid y desterrado en Gijón desde 1790, el exitoso montaje de *El Delincuente honrado* de 1791 y 1792 por la compañía de Eusebio Rivera, que estuvo en cartel en el Teatro del Príncipe ocho días en agosto de 1791 generando la entrada unos ingresos de 22.728 reales, y tres días en enero de 1792, con una entrada de 11.864 rs.[124], animó a reactivar un repertorio que yacía olvidado: Andioc señala que la duración media de una obra en cartel en estos años es de cuatro o cinco días[125]. De modo que la compañía de Manuel

[122] Los datos fueron recabados por el propio René Andioc al realizar la edición de la *Ifigenia* (*Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII,* n.º 20, 2010). La tragedia corregida estuvo en cartel cuatro días seguidos, del 7 al 10 de julio de 1788, y la curva de concurrencia de los madrileños sufrió ya un bajón desde la segunda representación. Según Andioc, no fue un éxito, pero tampoco un fracaso si tenemos en cuenta el promedio de las recaudaciones durante aquella temporada de verano. Tuvo una entrada de 5.102 reales: 2.518, 2.423 y 1.359 (*Cartelera teatral madrileña,* vol. I, pág. 409; vol. II, pág. 743). De esta versión corregida, también se conservan dos copias en la BHMM (legajo 37-11, A y B). En A es donde se conserva la advertencia del corrector, donde una mano anónima añadió «Corregida / Por D.n Cándido María Trigueros / 1788», y donde figuran los actores (identificados por Andioc a partir de sus papeles en la compañía): Aquiles: Antonio Robles; Arcas: Antonio Rodrigo; Euribates: Tomás Ramos; Agamenón: Vicente García; Ulises: Vicente Ramos; Erifile: Francisca Martínez; Doris: Manuela Monteis; Ifigenia: Victoria Ferrer; Egina: Francisca Rodrigo; y Clitemnestra: María del Rosario Fernández, *la Tirana*.

[123] Al clásico de Cotarelo y Mori sobre esta actriz (*María del Rosario Fernández, la Tirana, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, 1897) y la abundante bibliografía de décadas posteriores, se ha sumado este mismo año la monografía de José María Martín Valverde, *La Tirana (1755-1803). Una actriz en la época de Carlos III*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2018.

[124] Tomo los datos de la *Cartelera teatral madrileña,* vol. I, págs. 426-427, y vol. II, pág. 685. Constan las siguientes representaciones: en el Teatro del Príncipe por la compañía de Eusebio Ribera: 8-15/8/1791, con entrada de 4.174 reales, 3.275, 3.005, 3.153, 2.174, 1.727, 2.595, 2.652; y el 11-13/1/1792, con entrada de 3.837, 4.756, 3.271 (vol. I, págs. 426, 427). Y, posteriormente (referencio ya sólo el día del estreno), el 9/10/1793; 23/8/1795; en el Teatro de la Cruz: 25/9/1797; en el del Príncipe: 3/7/1798; en el de la Cruz: 12/5/1801; 16/9/1802; y en el Teatro de los Caños del Peral, el 14, 19 y 21/4/1804; y el 25/11/1807.

[125] René Andioc, *Teatro y sociedad*, pág. 24.

Francisco de Goya, *La Tirana,* 1794 (Colección Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca)

Francisco de Goya, *Isidoro Máiquez,* 1807 (Museo Nacional del Prado, Madrid)

Martínez, que ya había representado la *Ifigenia* en 1788, incluiría en su repertorio de 1792 el *Munuza,* que se mantuvo en cartel cuatro días, del 8 al 11 de octubre de 1792, con una entrada total de 16.511 reales (cada día, 6.695, 4.744, 2.881, 2.191 rs.)[126], sostenido por la actriz de referencia en la época y un joven que había debutado en Madrid con Martínez el año anterior: la *Tirana* e Isidoro Máiquez[127].

Por mantenernos en el ámbito neoclásico, que no es el más comercial, sirva de referencia que en septiembre la compañía estrena *La señorita malcriada* de Tomás de Iriarte, que permanece tres días en cartel con una taquilla total de 11.308 rs.; y en noviembre *La Celmira* de De Belloy, que se representa otros tres días, con una taquilla de 4.723 rs.[128]. Por otro lado, en el mismo mes de octubre en que está en escena *Munuza* en el Teatro del Príncipe la compañía de Eusebio Rivera obtiene en el de la Cruz unos beneficios en taquilla de 4.655 rs. por *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo* de Laviano, de 6.316 por *El conde de Saldaña* de Cubillo de Aragón, de 14.189 por *La Andrómaca* de Racine y de 14.526 por *Carlos V sobre Dura* de Zavala y Zamora.

[126] *Cartelera teatral madrileña,* vol. I, pág. 432; vol. II, pág. 786.

[127] Esta es la lista de personajes y actores según la edición de *Munuza:* Munuza, Gobernador de Gijón: Antonio Robles; Pelayo, Duque de Cantabria: José Huerta; Hormesinda, hermana de Pelayo: María del Rosario [Fernández, *la Tirana*]; Rogundo, señor principal de Gijón: Isidoro Máiquez; Suero, amigo de Pelayo: Vicente García; Acmeth-Zadé, jefe de la guardia del Gobernador: Tomás Ramos; Kerim, oficial moro: Vicente Romero; Ingunda, confidenta de Ormesinda: Josefa Luna.

[128] *Cartelera teatral madrileña,* vol. I, págs. 432-433.

Las rutas literarias de *El Pelayo*, francesas… y españolas

Aun a riesgo de merecer el certero dardo de Pedro Salinas contra la crítica *hidráulica* y la obsesión por las fuentes[129], nunca está de más acercarse a esta cuestión. Esto no implica que las lecturas mencionadas a continuación constituyan necesariamente una *fuente* en el sentido positivista del término que cuestionaba Salinas, como una presencia material de un texto en otro, sino más bien unas rutas intelectuales, al modo de esos hipotextos más vagos, dinámicos y subyacentes que quería Genette.

Si en el proceso de implantación de la tragedia en España puede hablarse de una verdadera galomanía, es habitual demostrarla citando la afirmación de Jovellanos en el prólogo a esta tragedia: «Dicen otros que mi *Pelayo* sale vestido a la francesa, que su estilo huele al de los trágicos ultramontanos, y… otras mil cosas. Confieso que antes, y al tiempo de escribirle, leía muchísimo en los poetas franceses. Confieso más: procuré imitarlos; si no otra cosa, a lo menos debo este defecto a mis modelos». Sin perder de vista que el mismo año de 1769 en que escribió *El Pelayo* Jovellanos había traducido la *Ifigenia* de Racine, cabe afianzar este reconocimiento de la influencia recordando las traducciones de tragedias francesas enviadas por los sevillanos para repertorio de los Reales Sitios en los años de corrección de *El Pelayo* —el corpus ya mencionado estaba compuesto por la *Ifigenia,* la *Fedra* y el *Mitrídates* de Racine, *Casandro y Olimpia, Mérope* y la *Zaida* de Voltaire, *Gustavo Wasa* de Piron, la *Paulina* de Graffigny, la *Eugenia* de Beaumarchais, *El jugador* de Regnard, la *Lina* de Lemierre, la *Celmira* de De Belloy, la *Hypermnestra* de Lemierre—. Pero cabe también reseñar la abundante presencia de tragedias francesas en el catálogo de la biblioteca sevillana de Jovellanos, y recordar que varias son las que pudo ver representadas en el coliseo de la ciudad.

Del teatro europeo que Jovellanos poseía tenemos buen testimonio en el catálogo de su biblioteca sevillana, realizado en 1778 con motivo de su mudanza a Madrid y recuperado por Aguilar Piñal *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, aunque

[129] Pedro Salinas, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947, págs. 115-117. También *Ella y sus fuentes,* en *Teatro completo,* Sevilla, Alfar, 1992.

lo conocido podía ser mucho más, considerando todo lo que podía estar a la mano en las excelentes bibliotecas de Pablo de Olavide, Francisco de Bruna o el conde del Águila. Con seguridad, disponía entonces del tomo II de la edición de las *Oeuvres* (París, 1690) de Racine, con *Berenice, Bajacet, Mithridate, Iphigenie, Phédre* e *Hippolite* (ref. 517); pero también de los tres volúmenes de *Les oeuvres* de Prosper Crébillon (ref. 527), la traducción de *La Cinna* y *Pertharite, Roi des Lombards* de Pierre Corneille (refs. 481, 512), *Le comte d'Essex* y *Circe* de su hermano Thomas Corneille (refs. 511, 516), el *Manlius* de Mademoiselle Desjardins (ref. 522) y el *Manlius Capitolinus* de Antoine de la Fosse (ref. 519), *La Troade* de Nicolas Pradon (ref. 514), la *Zaïde* de Jean de la Chapelle (ref. 513), el *Brutus* de Catherine Bernard (ref. 515), la *Cléopátre* de Isaac de Benserade (ref. 508), *Le Déserteur* y *L'Indigent* de Louis Sébastien Mercier (refs. 528, 532), la exitosa *Cénie* de Françoise de Graffigny (ref. 534), *Les Pelopides, ou Airee et Thieste,* la *Mérope* y *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire (refs. 509, 510, 518), y hasta *Les Chérusques* (ref. 520), versión francesa de la alemana *Die Cherusken* de Johann Jakob Bodmer, traducida por Jean G. Bauvin.

Pero además estaría familiarizado con la práctica escénica, gracias a las representaciones teatrales. De lo que conocemos del repertorio sevillano de los años 1767-1778[130] rescataré únicamente las representadas desde la llegada de Jovellanos en 1768 hasta 1773, fecha de composición del prólogo de *El Pelayo*: para entonces él podría haber visto en escena *El sacrificio de Ifigenia* de Racine traducido por Cañizares (representada en 1768, 1771 y 1773), *El conde de Sex* de Antonio Coello (1771 y 1772), la *Lina* de Lemierre en versión de Olavide (1772), la *Celmira* de Belloy en versión de Olavide y *El Bayaceto* de Racine en versión de Ramón de la Cruz (1773), y la *Xaira* de Voltaire en traducción de Olavide, repetidamente representada en 1773.

Por otro lado, en el borrador II del prólogo Jovellanos concretaba más sus referentes: «cuando yo componía mi *Pelayo*, rodaban sobre mi mesa las obras del famoso Corneille, las de Racine, las de Piron y otras que leía frecuentemente» y mencionaba explícitamente como modelo de lo que ha de ser la tragedia las obras de Racine y un prohibido Voltaire; y en el prólogo y en su borrador I remite por dos veces a *Le siège de Calais* de Belloy (París, Duchesne, 1765): en el primero, para justificar la necesidad de que la tragedia aborde temas apegados al territorio —«Belloy mereció en Francia las distinciones que a todos constan, por haber ensalzado las glorias de su nación en *El sitio de Calais*»—; en el segundo, para ensalzar a Enrique Ramos por su *Guzmán,* que «merece el nombre de tragedia de la nación, y su autor todas las distinciones que concedió la Francia al *Sitio de Calais*».

[130] Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro,* págs. 270-295.

Pero no todo era *galomanía.* Es más, en los borradores del prólogo, a que no se ha prestado tanta atención —si bien los borradores no sólo revelan variantes y descartes, sino también dudas y tanteos— Jovellanos señala: «No quiero, pues, dar la preferencia a la poesía francesa, ni menos decir que carecemos de buenas tragedias. Además de las antiguas que ha reproducido el colector del *Parnaso*, bastaría leer el *Guzmán* de D. Enrique Ramos para conocer que en nuestros días tienen dignos competidores». Entramos así en el campo de la apología de la cultura española. Como si siguiera polemizando con Du Perron, en la estela de Nasarre, Montiano, Moratín o Latre, Jovellanos argumenta que «hay entre nosotros el genio necesario para las composiciones heroicas y grandes» y que «pudiéramos avergonzar a los que hoy nos desacreditan, si con sujeción a las reglas cultivásemos este ramo, el más difícil y el más noble de toda la poesía». Como prueba, y como contexto de su obra, Jovellanos va citando una serie de tragedias españolas originales, muchas inéditas entonces, en cuyo contexto quiere presentar su obra: explícitamente (pues en ocasiones la referencia es oscura), cita las dos primeras tragedias neoclásicas españolas, la *Virginia* y *Ataúlfo* de Montiano, la *Lucrecia* y la *Hormesinda* de Moratín, el *Sancho García* de Cadalso, los *guzmanes* de Enrique Ramos, Juan de la Hoz y Trigueros —de quien también menciona *El Viting*—, la *Raquel* de García de la Huerta, una *Egilona* y una *Judith.* Además, ha citado las obras del *Parnaso Español* de Juan José López Sedano, que, por supuesto, consta en su biblioteca[131], porque también buscaba evidenciar y reivindicar que esa tragedia contaba con una tradición en España:

> Si algún curioso quisiese tomarse el trabajo de hacer análisis de nuestras comedias hallaría entre ellas un número que, ya por la esencia de su acción, ya por el modo de conducirla y ya, en fin, por los personajes interesados, merecen, aunque malas, el nombre de tragedias, de forma que se puede asegurar sin reparo que, si los extranjeros tienen mayor número de buenas tragedias que nosotros, nosotros tenemos más tragedias que ninguna otra nación.

Hizo bien en desechar tan simple argumentación, pero la apologética reivindicación de las tragedias *antiguas* es muy significativa, considerando que las publicadas en el tomo VI de 1772 son *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez, *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva y las hasta entonces inéditas *Isabela* y *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola. Al margen de las adaptaciones de *La Electra* de Sófocles y la *Hécuba* de Eurípides para el ámbito universitario de Pérez de Oliva, no deja de llamar la atención que las tragedias de

[131] Juan José López de Sedano, *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Joaquín Ibarra / Antonio Sancha, 1768-1779; Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 454.

Bermúdez sobre Inés de Castro y las de Argensola precisamente pongan en escena verdaderos tiranos; en palabras de Alfredo Hermenegildo, monarcas que

> con sus escenas y sus abusos, con la mala utilización de la soberanía que les ha sido encomendada, son los símbolos teatrales de la corrupción del poder político. Unos y otros, por sus acciones y por su concepto del control (o descontrol) social, se convierten en documentos fehacientes de la conciencia con que un grupo de intelectuales españoles, desde lugares distintos y con armas diferentes, pretendió hacer frente a la realidad política que le rodeaba. Es decir, al modelo estatal hecho realidad por el monarca Felipe II. Es curioso señalar que, en un momento de evidente absolutismo centralista, son escritores de la periferia peninsular, de los reinos que rodeaban a Castilla, los que abren sus obras a la dramatización del abuso del poder. Y lo censuran violentamente, presentando reyes tiranos y figuras de feroz, violento e injusto comportamiento público[132].

Estas nociones, tan vinculadas a *El Pelayo* de Jovellanos y a la tragedia neoclásica, caracterizan también a los reyes don Alonso y don Pedro de las *Nises* y a Acoreo y Alboacén de Argensola y a esas tragedias de finales del siglo XVI; y un dramaturgo que ha puesto en escena a un tirano y que las menciona diciendo que son «buenas tragedias» había de percibirlo.

Por otro lado, las referencias teatrales no alcanzan para dar cuenta de toda la tradición que alienta en la obra[133]. Así, Jovellanos da forma a la declaración amorosa de Munuza conforme al gran código literario-amatorio petrarquista, que forma parte del saber cultural de la época y sería reconocible para los lectores o espectadores. Cuando Munuza se declare y corteje a Dosinda en el acto II, escucharemos: *solicité olvidaros. Por lograrlo / se esforzó el corazón* (vv. 645-646); *rompí el secreto, / os declaré mi amor y empleé en vano / ternezas y suspiros por venceros* (vv. 650-652); *Señora, ya mi amor y mis deseos, / contentos con la dicha de miraros / en esta habitación, se han satisfecho. / Sin embargo, no logro esta ventura / sin mezcla de dolor. El*

[132] Sobre todas estas cuestiones, véanse distintas aportaciones de Alfredo Hermenegildo: «La realeza y el concierto político-social en el teatro del Quinientos», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006, págs. 21-44 (cita en pág. 23); y *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2002. Con carácter general, veánse sus obras *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona, Planeta, 1973) y *El teatro del siglo XVI* (Gijón/Madrid, Ediciones Júcar, 1994); y Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro en el Renacimiento,* Madrid, El Laberinto, 2004.

[133] No parece que la tradición de la poesía épica hubiera influido en esta tragedia. Consta que tenía en Sevilla el poema del conde de Saldueña, que no enjuicia (1754; Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 442). Y ya décadas después, manifiesta tener en poco valor los *Pelayos* de Pinciano y Montellano; en 1805 le dirá a Carlos González de Posada desde Bellver: «No hablemos en la épica castellana de mejor, porque rigorosamente en ella nada hay bueno. Entre lo menos malo sin duda sobrepujan a todos, en el género serio la *Araucana* y en el jocoso el *Viaje del Parnaso* […]. En el primer género se debe colocar el *Bernardo* del obispo Balbuena (aunque del gusto caballeresco, que hizo célebre a Ariosto) por los excelentes trozos de poesía que hay en él, y quisiera yo incluir también los *Pelayos* del Pinciano y de Montellano; pero no me atrevo, aunque el primero hubiese escrito un *Arte poética* y el segundo sido el mejor duque del siglo último, amén de haber tenido el apellido de Solís» (25/4/1805; OC, IV: 195-197).

blando ruego (vv. 590-594). Hay ecos muy evidentes de algunos clásicos; así, en la *dicha de miraros* resuenan con fuerza los de la copla VIII de Garcilaso: *Nadi puede ser dichoso, / señora, ni desdichado, / sino que os haya mirado. / Porque la gloria de veros / en ese punto se quita / que se piensa en mereceros. / Así que, sin conoceros, / nadi puede ser dichoso, / señora, ni desdichado, / sino que os haya mirado*. En los endecasílabos de Jovellanos, de plena estética clasicista y siguiendo la tradición, la *dicha de miraros* sólo anuncia el temor y el pesar de un amor frustrado: *no logro esta ventura / sin mezcla de dolor.* Aunque, con carácter general, son ya expresiones convencionales bien codificadas en el discurso amoroso renacentista, su presencia en el siglo XVIII implica la reivindicación de unas formas limpias y armónicas, que fluyen con naturalidad, como palpable reacción frente a un estilo barroco que los no en vano llamados neoclásicos estiman artificioso, hinchado, rebuscado y, sobre todo, ya obsoleto.

La literatura y la historia: tensiones y estrategias

En paralelo con la cuestión de las rutas literarias, cabe afrontar la de las fuentes históricas. Las muchas utilizadas se mencionan explícitamente en las *Notas* y allí se identifican los párrafos citados, pero, más allá de su abundancia y la exactitud con que se manejan —seguramente también para demostrar que se conocen—, en realidad cabe subrayar el que Jovellanos reivindique frente a ellas su autonomía como poeta, que las conoce pero puede apartarse de ellas. Dice Jovellanos en el inicio de sus *Notas* que

> sería nimiedad ridícula querer examinar con todo el rigor de la crítica algunos hechos que se indican en esta tragedia. Quien escribe como poeta no está sujeto a las leyes de historiador. Éste, ligado a la observancia de la verdad, debe despreciar las ficciones y las fábulas; pero en el poeta, que tiene la facultad de inventar, nada se debe desechar por fabuloso, pues cumple con dar a las mentiras las apariencias de la verdad[134].

Esta afirmación supone una contundente defensa de la independencia del poeta y de los valores literarios de la verosimilitud y el decoro, desarrollada conforme a Aristóteles y a la lectura neoclásica de Luzán del estagirita; pero la idea de que el poeta no ha de contar las cosas como sucedieron sino como debieron o pudieron haber sucedido —clave con carácter general en las relaciones entre Historia y Ficción y en la creación de mundos ficcionales— es aquí de especial interés, porque se reflexiona precisamente sobre obras literarias de carácter histórico, donde más matizada ha de ser su aplicación. En el reino de los géneros literarios de temática histórica (en la tragedia histórica, y antes en la poesía épica, y luego en la novela

[134] Si Jovellanos dice en 1773 que «quien escribe como poeta no está sujeto a las leyes de historiador», en 1830 Martínez de la Rosa, de sólida formación neoclásica, argumentará en los «Apuntes sobre el drama histórico» que acompañaron la edición de *La conjuración de Venecia* en Didot, que es «grave falta reducirse a una copia servil», y que aunque ha recomendado con ahínco la fidelidad histórica «el poeta no es cronista; el fin que se proponen es distinto, diversos los instrumentos de que se valen, sus obras no deben parecerse», en Francisco Martínez de la Rosa, «Apuntes sobre el drama histórico», *Obras dramáticas. La viuda de Padilla, Aben Humeya y La conjuración de Venecia*, ed. de Jean Sarrailh, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, pág. 408.

histórica) no sólo rige la ley aristotélica de la verosimilitud literaria, sino también el principio de verosimilitud histórica; así la Historia embrida aún más a Pegaso y suma otro límite a la imaginación creadora.

Pero hay que decir que su libertad literaria tiene una justificación histórica. Para legitimarla, Jovellanos insiste constantemente en las *Notas* y en los *Reparos* en que las crónicas narran muy diversos relatos. Por eso, en cuanto a Munuza señala en la nota segunda que «No están de acuerdo los historiadores sobre el nombre, la patria y la religión de este personaje. Unos le llaman *Monuza*, como el Cronicón de don Alonso y el de Albelda. Otros *Numancio*, como Garibay y Saavedra. Algunos le llaman *Manuces*, como Abulcacín (o el novelero Miguel de Luna), y otros, en fin, *Munuza*, como don Rodrigo y Ferreras. Cuál le hace moro, y por consiguiente mahometano, cuál godo, y por lo mismo católico. En estos términos nos pareció que podíamos aplicarle el carácter y cualidades que tiene en este drama», que viene a ser como decir que como poeta puede, por tanto, darle el perfil que estime más oportuno, siempre que se ciña a la verosimilitud. Repárese en que incluso tacha de «novelero» a Miguel de Luna, intérprete de Felipe II, que fingió encontrar el manuscrito de Tarif Abentarique en El Escorial y lo publicó como *La verdadera historia del rey don Rodrigo, en la cual se trata la causa principal de la pérdida de España*[135]. Y en cuanto a Dosinda, dirá en los *Reparos*: «No están de acuerdo los historiadores sobre los amores de Dosinda. Unos los tienen por fabulosos y aun pretenden no ha existido tal señora, respecto que los cronicones antiguos no hacen mención de ella, ni se encuentra hasta el arzobispo don Rodrigo [Jiménez de Rada], que fue el primero que da noticia de estos amores. Otros dicen que Munuza sedujo a la hermana de Pelayo estando éste en Córdoba, y algunos dicen que la robó y forzó».

Que las historias de las crónicas no sean coincidentes es fundamental para justificar su autonomía poética, porque a fin de cuentas ha hecho de la muerte de Munuza y de sus amores con Dosinda los ejes de su trama; y tiene razón, porque

[135] Transcribimos (actualizando el texto), la parte del cap. XVII donde se describe la toma de Gijón: «se acogían en aquellas montañas debajo del amparo del Rey don Pelayo, y en especial los mancebos que estaban solteros y por casar, y en muy breve tiempo se halló con mucho género de gente de guerra, y como vio que el Capitán Abrahem se había retirado con su gente y dado la vuelta a la provincia de Castilla, le pareció emprender alguna conquista contra los moros; y así con este designio mandó juntar toda la más gente que pudo, y formó un campo de 6.000 hombres y vino marchando hasta llegar a una ciudad pequeña, la cual llaman los cristianos en su lengua *Gixa,* y después que la ganaron los moros se llamó por ellos *Tacla.* Y habiendo llegado a ella, la sitió y cercó con la gente que traía, y como había dentro de ella pocos moros, porque estaban descuidados que no imaginaban que el Rey don Pelayo osaría salir de aquel territorio donde estaba arrinconado, y habiéndole dado un combate, la ganó por fuerza de armas, y todos los moros que había dentro con su caudillo murieron peleando, sin que ninguno se quisiese rendir, y habiéndola ganado, muy contento la mandó fortificar, y dejando en ella por Alcalde y gobernador a un capitán suyo, al cual llamaban por nombre *Manuzes,* se volvió a retirar con su gente en la aspereza de aquellas montañas» (ed. facsimilar, con estudio preliminar de Luis F. Bernabé Pons, Granada, Universidad, 2001).

—ciñéndonos a las crónicas alfonsinas— es mucho lo que va de la sucinta narración de la *Crónica Albeldense*, en que Pelayo es hijo del duque Favila y Munuza cumple las órdenes de los sarracenos sobre los ástures y a la postre es muerto, a la novelesca relación de Pelayo y Munuza que se incluye en la *Rotense,* un relato trabado y coherente (y por ende, lógicamente ficcional), que básicamente es la trama inicial de *El Pelayo:* Munuza gobierna en Gijón, envía a Pelayo a Córdoba y se casa con la hermana, Taric ordena la captura de Pelayo y encomienda a Oppas que medie para evitar la fuerza.

> Por ese mismo tiempo era gobernador de esta región de los asturianos, en la ciudad de Gijón, un hombre llamado Munnuza, compañero de Tarik. Cuando el tal desempeñaba el gobierno, un cierto Pelayo, que había sido espatario de los reyes Vitiza y Rodrigo, agobiado por la dominación de los ismaelitas se metió en Asturias en compañía de su hermana. El antes nombrado Munnuza envió al dicho Pelayo a Córdoba con el pretexto de una comisión, a causa de su hermana; pero antes de que volviera, por medio de un engaño, se unió en matrimonio con la hermana. Cuando él volvió, no lo aprobó en modo alguno, sino que con el mayor ánimo se aprestó a poner en práctica lo que tenía pensado en torno a la salvación de la Iglesia. Entonces el nefando Tarik envió al ya nombrado Munnuza hombres armados para que apresaran a Pelayo y lo llevaran encadenado a Córdoba. Cuando ellos llegaron a Asturias y pretendieron cogerlo con un engaño en un lugar que se llama Brece, le fue revelado a Pelayo el propósito de los musulmanes por un amigo suyo. […] Dirigiéndose a tierras montañosas, reunió a cuantos halló que iban a concejo, y subió a un gran monte cuyo nombre es Auseva, y se refugió en el costado del monte, en una caverna que sabía muy segura; de esa gran cueva sale un río llamado Enna. Una vez que él hizo correr sus órdenes por entre todos los ástures, se reunieron y eligieron a Pelayo como su príncipe[136].

La historia de la hermana de Pelayo, considerada legendaria, fue eliminada de la versión *Sebastianense,* que es la que señala que Munuza muere en el «lugar Olaliense» y valora a Pelayo en clave *restauradora.* Pero que Jovellanos no manejara la *Rotense* no es óbice para que conociera una historia que se transmite precisamente en la fuente que él mismo cita en los *Reparos*. En todo caso, hay que decir que él mismo tiene por legendarios estos amores. Dirá, taxativamente, en 1782 en el *Juicio crítico de la historia de Gija* de Gregorio Menéndez Valdés, pidiendo un poco de coherencia argumentativa al utilizar la fuente de Jiménez de Rada: «Tampoco creo yo en los amores de Munuza con la hermana de don Pelayo. Sin embargo, tienen en su favor el testimonio del arzobispo don Rodrigo, y esto bastaba para que el autor,

[136] *Crónicas asturianas,* ed. Juan Gil Fernández, traducción de José L. Moralejo, introducción de Juan Ignacio Ruiz de la Peña, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1985, págs. 201-202.

según sus principios, no los negase, especialmente cuando da tanto crédito a los de don Rodrigo con la Cava, que son igualmente fabulosos» (OC, IX: 209).

Su actitud ante las crónicas y sus contenidos milagrosos y legendarios podría atestiguarse citando sus palabras al hilo de las muy diversas censuras que realizó de obras de temática histórica, pero, por ceñirnos a la cuestión pelagiana cabe reseñar que no distaría mucho de la formulada por García de la Huerta cuando tuvo que salir a la palestra acusado de no haber respetado los datos recogidos en las crónicas al realizar la biografía de Pelayo de que ya hemos hablado. Al contestar a Juan Pérez Villamil y Paredes, futuro director de la RAH, que publicó como *Juan de Paredes* una *Carta de un profesor de Alcalá a un amigo suyo de Madrid sobre los sumarios de los cuatro primeros reyes de Asturias* (Madrid, Sancha, 1786), Huerta escribió su dura *Lección histórica al profesor Paredes*, recibiendo el apoyo de *El Memorial Literario,* que parafrasea y sintetiza con acierto la *lección* de historiografía, a buen seguro asumida por Jovellanos:

> los referidos cronicones no merecen la calificación de *sagrados depósitos,* como los llama Paredes, y de documentos coetáneos; sino meramente de tradicionarios, a los cuales sólo se debe dar asenso y crédito en aquellos puntos en que reluce la verdad y la crítica los halla conformes y consiguientes, mas no cuando se apartan de lo que nos cuentan otros más inmediatos o coetáneos al suceso, como son de los que se vale el señor Huerta, o sus circunstancias son contradictorias, apócrifas y opuestas a la sana razón; que muchas de las noticias que sacó de los mencionados cronicones son de esta clase, importunas y mal aplicadas por Paredes a los lugares de dichos sumarios, o por falta de raciocinio, o por haberlos interpretado desatinadamente, tergiversando las cláusulas y el sentido que en la realidad explican[137].

[137] [Juan Pérez Villamil], *Carta de un profesor de Alcalá a un amigo suyo de Madrid sobre los sumarios de los cuatro primeros reyes de Asturias,* Madrid, Sancha, 1786; Vicente García de la Huerta, *Lección histórica al profesor Paredes*, Madrid, Lorenzo de San Martín, 1786. La referencia del *Memorial literario* se toma de Cañas Murillo, «Un proyecto editorial: los *Retratos de los Reyes de España*», págs. 246-247. Para un análisis detenido de los argumentos de Paredes y las respuestas de García de la Huerta, véase Francisco Javier Grande Quejigo, «Fuentes históricas en los *Retratos de los Reyes de España*», *Vicente García de la Huerta y su obra,* págs. 291-317. No hay constancia de lo que Jovellanos pensó al respecto de todo esto, pero debía de estar al tanto: porque en 1786 participaba con asiduidad en las tareas de la RAH, porque en 1786 Jovellanos y Pérez Villamil redactaron mano a mano el informe sobre la decadencia de las sociedades para la Matritense, y colaboraron en el diseño de su *Gaceta económica.* Véase Elisa Martín Valdepeñas Yagüe, *Ilustrados, afrancesados y liberales: la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País durante la Guerra de la Independencia,* Madrid, UNED, 2015 (tesis doctoral en e-espacio.uned.es), pág. 101; Inmaculada Urzainqui, «Jovellanos ante la prensa», *Jovellanos, el valor de la razón (1811-2011)*, págs. 885-914; referencias en pág. 885. Sólo hay noticia de correspondencia entre ambos a partir de entonces (OC, III: 278). Años después le dirá a Caveda sobre su visita: «tenía en mi compañía al Sr. Villamil, fiscal de Mallorca, que viniendo sólo a disfrutarla, honrándome unos días con la suya, tenía el mayor derecho a toda mi atención. Y por cierto que fueron bien sazonados los momentos que pasamos juntos, porque la instrucción y talento de este magistrado son tan sobresalientes como su bondad y amistad conmigo» (Gijón, 25/1/1797; OC, V: 555).

Por todo ello, a la hora de analizar las complejas relaciones entre literatura e historia, no se trata tanto de analizar si Jovellanos es fiel a unas fuentes que además como historiador cuestiona, sino de si es capaz de generar una obra acorde con la verosimilitud histórica y cómo lo hace.

Ante todo, cabe reseñar que Jovellanos no recurre al arcaísmo, una estrategia lingüística habitual para reforzar la ambientación histórica, pudiendo decirse que, de hecho, lo rehúye: mantiene sólo la forma *vos* en el tratamiento de los personajes por cuestión de decoro y por ser casi obligado en un contexto medieval[138]. Esto no es extraño, porque se conservan reflexiones de Jovellanos sobre el uso del arcaísmo en el teatro de notable interés en la correspondencia mantenida con Francisco de Paula Caveda con motivo de su traducción del *Jonatás* de Bettinelli. En la primera carta indica: «Del lenguaje diré que es puro y escogido cuanto cabe, y que está realzado por el uso de palabras y frases del mejor tiempo y gusto, sin que me atreva a excluir más que alguna otra, como *tribulanza*, *aseguranza*, *minaz*… Pues aunque los arcaísmos hermoseen en gran manera la poesía, debe reconocerse que la dramática es la que menos los ama, y la que absolutamente excluye todas las palabras absolutas [sic; cabe que el manuscrito dijera *obsoletas*]. La razón es obvia: porque representa un lenguaje actual» (31/12/1796; OC, III: 262-266). En el borrador pedía la sustitución de alguna palabra «que por muy rara o anticuada pudiera chocar al oído del espectador» (24/12/1796; OC, III: 266-268). A ello vuelve semanas después, seguramente tras alguna tímida defensa de Caveda:

> No puede usted ser más apasionado que yo del arcaísmo, ni sentir más vivamente aquel buen sabor que da a la poesía cuando bien usado, y que a mi parecer es como el rancio que toman las pinturas con el tiempo, el cual les da un mérito que no pueden sacar de la mano del pintor. El arcaísmo da además a los asuntos nobles y grandes un aire venerable de antigüedad, como ya observó Addison, defendiendo al sublime Milton, de algunos reprendido por haberle usado en su inmortal *Paraíso.* Pero no neguemos que anda muy cerca de su uso el vicio de la afectación, nunca tan descubierto como cuando se emplean las palabras anticuadas en lugar de otras de la misma significación; esto es, cuando se emplean sin conocida utilidad o necesidad. Aun por esto fue tachado Mariana, a quien por su pasión al arcaísmo discretamente apodó Saavedra en su *República,* diciendo que se tiñera el cabello para ostentar sus canas. Que diga *ca* en lugar de *porque*, o *allende* en vez de *al otro lado,* ya es disimulable, puesto que emplear dos palabras para una idea que se puede expresar más fuertemente con una sola es ocioso y vano. Pero que en lugar de *malgrado* diga *maguer,* que nadie entiende, no sé

[138] Sobre el arcaísmo en la literatura del siglo XVIII, puede verse Fernando Durán López, «Arcaísmo, casticismo y lengua literaria: alrededores de algunas cuitas de José Vargas Ponce y sus contemporáneos», en Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López (eds.), *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de filología española entre 1750 y 1850*, Madrid, Visor, 2010, págs. 117-180.

> que pueda disculparse, cuando ni la significación ni la fuerza ni la gala del decir ganan en ello. Luzán tiene por gracioso el arcaísmo, aun en el drama, cuando representa acciones nacionales y antiguas [*Poética,* lib. II, cap. XXI], y ciertamente que sería un gran deleite ver representada la muerte del infante don Fadrique, o de la desgraciada doña Blanca, no sólo con los trajes y los muebles y las armaduras, mas también en el lenguaje del tiempo del rey don Pedro. Pero este placer, grande sin duda para los eruditos, no podría ser sentido ni gozado por el pueblo, con quien hablan los dramas, y que si exige rigorosamente el hábito y el ornato nacional de los personajes presentados en la escena, sólo permite y aun exige que hablen el lenguaje de su nación y de su tiempo (25/1/1797; OC, V: 555-558).

Pero Jovellanos es muy consciente de la necesidad de dotar a la obra de una ambientación histórica verosímil, y para ello se esfuerza por ambientar su trama con personajes y motivos que remiten al mundo godo y al espacio gijonés. Así, al margen de los propios personajes de Pelayo, Dosinda y Munuza, son mencionados otros como Tarif, el Tarique del *Canto guerrero para los asturianos*: «Desde el Lete hasta el Piles Tarique / con sus lunas triunfando llegó» (OC, I: 322-324), que en *El Pelayo* es responsable de burlar y entretener a Pelayo en Córdoba «prolongando / la conclusión de una embajada inútil» (vv. 422-423); o Alahor —también *Alhaur* o *El Horr* en las crónicas— cuyo ejército se congrega en los alrededores a petición de Munuza (vv. 452-455), invocando un nombre conocido como responsable de haber enviado a la batalla de Covadonga a Al Qama mientras permanecía en la Galia gótica[139]. Algo parecido sucede con la parafernalia de las unciones góticas; ya nos hemos referido a la elevación de Pelayo sobre el luciente escudo, pero otro tanto cabe decir de la prevista para Dosinda, cuando Munuza la imagina en los esponsales: *ceñida del diadema, en tu presencia / doblarán la rodilla. Y enlazados / de nuevo los leones y las lunas, / serán en mis insignias el espanto / de los pechos rebeldes* (vv. 475-479). En otros momentos alude también al trono, al cetro y al solio, otras insignias mayestáticas que, efectivamente, formaban parte de los *ragalia* de los reyes visigodos y altomedievales. Y también las insignias de los leones y las lunas se repetirán como símbolo genérico de godos y árabes, dado que la mitología heráldica suponía que Ataúlfo, Recaredo, Wamba y

[139] La imagen de una de las fuentes manejadas por Jovellanos, la *España Sagrada* de Flórez, lo muestra como un gobernante violento con cristianos y musulmanes: «Crecieron las tribulaciones de los cristianos, por la persecución que varias veces se movió contra ellos. Los gobernadores pusieron su atención principal en las conquistas y tributos. El primero que oprimió a los cristianos de Córdoba en exacciones fue Alhaor, de quien afirma don Rodrigo que los desustanció. El Pacense da a entender que los moros habían quitado algunos bienes a los cristianos en tiempo de paz, y que Alhaor se los volvió, para sacar de allí tributo. A los sarracenos que entraron en España al tiempo de conquistarla los encarcelaba y atormentaba, para que declarasen los tesoros que habían escondido», tomo X, Madrid, Antonio Marín, 1753, pág. 237.

el propio Pelayo —pero después, supuestamente tras ganar León— habrían traído por armas el león rampante.

En paralelo, son invocados espacios como las aras sextianas, que menciona Kerim al decir que ha reconocido los alrededores de Gijón —*desde la triple ara que el romano / Apuleyo erigió en honor de Augusto* (vv. 448-449), monumento a cuya explicación dedica Jovellanos la nota 11.ª—, o se sitúa a Pelayo frente a las murallas de la ciudad, diciendo *Fuerte muro, testigo venerable / del antiguo valor de los astures* (vv. 2064-2065), remitiendo a la poderosa fortificación de la ciudad, rodeada de hecho de una muralla romana[140]; o se hace a Pelayo llamar a Gijón *Gigia*: *El más brillante / blasón de tu grandeza, Gigia ilustre, / se ha convertido en vergonzosa cárcel* (vv. 2070-2072). Y esto, pese a que Jovellanos tiene conciencia de que la *Gigia* citada por Ptolomeo no es en realidad Gijón, como muestra a las claras en carta a su hermano: «probablemente la Gigia de los antiguos, tomada en tiempo de Augusto, no fue nuestro Gijón: estaba a orillas del río Astura, según Tolomeo, y este río fue indisputablemente el Ezla, corrupción del nombre Astola que le dieron los árabes» (15/9/1786; OC, II: 325).

Pero ello no es óbice para que utilice el evocador topónimo en el ámbito literario, pues la tradición lo ampara: así en *El Pelayo*, y muchos años después escribiendo encarcelado en Bellver la epístola VIII a González de Posada (1802; OC, I: 303, vv. 234-236):

> Tal vez un día
> a vernos volverá, gozosa entonces,
> la triste Gigia, unidos y felices[141].

[140] Carmen Fernández Ochoa, *La muralla romana de Gijón,* Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1997.

[141] Sobre la ubicación de Gigia en la Asturias Cismontana, tal como apuntaba Jovellanos, veáse Francisco Diego Santos, «Gigia y otras ciudades astures. Anotaciones al texto de Ptolomeo», *Ástura. Nuevos Cartafueyos d'Asturies*, n.º 10 (1996), págs. 79-86. Sobre la etimología de Gijón, véase la excelente entrada del *Diccionario toponímico del concejo de Gijón* de Ramón d'Andrés (Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 2008), donde se sistematiza la documentación histórica del topónimo, se exponen las diversas hipótesis planteadas y se cuestionan algunas muy difundidas —como que fuera *saxum* (peñón) o *sessionem* (asentamiento militar)—, para concluir que, con la documentación que hoy se maneja, la hipótesis más aceptable es la formulada por Xosé Lluis García Arias: *Gijón* se referiría al nombre de un propietario, *Iaiōnus, *Ieōnĭus o *Gegiōnus, en genitivo en construcciones del tipo *Villa Iaiōnī, *Villa Ieōnĭī, *Villa Gegiōnī.

De esta edición

Dista mucho la metodología que requiere la edición de *El Pelayo* de la de otras obras de G. M. de Jovellanos. De mano, no contamos con una edición autorizada, como sucede en el caso de *El delincuente honrado,* del *Informe en el expediente de Ley Agraria* o de la *Memoria en defensa de la Junta Central,* sino con dos ediciones separadas por cuarenta años, ambas notablemente diversas y publicadas con fines comerciales y sin garantías filológicas: una versión dieciochesca (M1792), en que consta la intervención de mano ajena, por lo que sus manuscritos (BHMM) no nos sirven de mucho; y otra de principios del siglo XIX (C1832), en que el editor ni siquiera identifica ni describe mínimamente sus dos fuentes; y con dos manuscritos (PBNE y PMCNJ) que carecen de rúbrica, referencias contextuales ni anotaciones autógrafas y, sobre todo, son copias limpias, que no muestran el telar en que seguir la pista de modificaciones que permitan establecer el proceso de generación del texto.

Así las cosas, no quedaba más opción que intentar esclarecer cuál ha de ser el texto base a partir del cotejo de las cuatro versiones y poniendo en juego los dos paratextos, *Reparos* y *Notas,* en que se citan un puñado de versos.

Ante todo hay que decir que, aunque *grosso modo* los manuscritos y la edición de Cañedo coinciden con los versos citados en las *Notas* y en los *Reparos*, ninguno coincide plenamente con ninguno de los dos bloques de testimonios. Y que parece evidente que en C1832 se produce contaminación, pues presenta una *Fe de erratas,* en que se señala que «después de impresa esta tragedia llegó a nuestro poder un original un poco más correcto, sobre el que hemos formado la siguiente fe de erratas». Esto indica que tuvo a la mano dos textos —cabe pensar que otro manuscrito y no M1792, pues aunque habla de un *original* las dos últimas erratas remiten a las *Notas,* que M1792 no incluye—. En todo caso, de nuevo, las indicaciones de la fe de erratas no casan íntegramente con ninguna de las versiones conservadas, y ciertamente parecen demasiado escuálidas para los cambios que C1832 presenta. Es evidente que, como editor, Ramón Cañedo no es de fiar: no es consciente de que hay dos

versiones, aunque se dice en el prólogo que él mismo edita; habla genéricamente de unos *originales* que no describe; y nada argumenta sobre las razones de por qué un *original* era más correcto que otro.

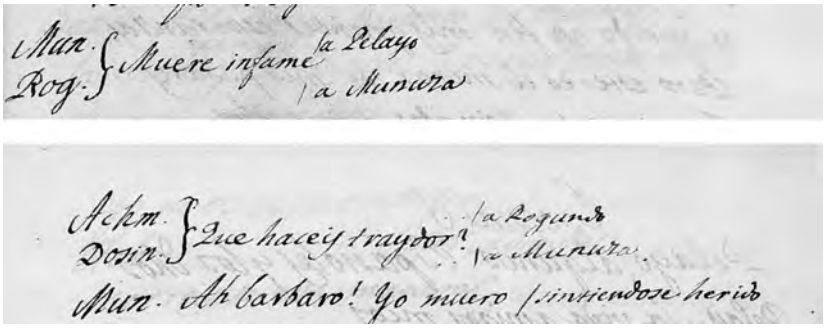
En todo caso, sus lecturas mayoritariamente van de la mano de PBNE, y de la vinculación de los textos dice mucho la disposición de los versos cruciales del acto III, en que calca la estructura del diálogo y las acotaciones, siendo muy diversa de la que presenta PMCNJ.

FE DE ERRATAS.

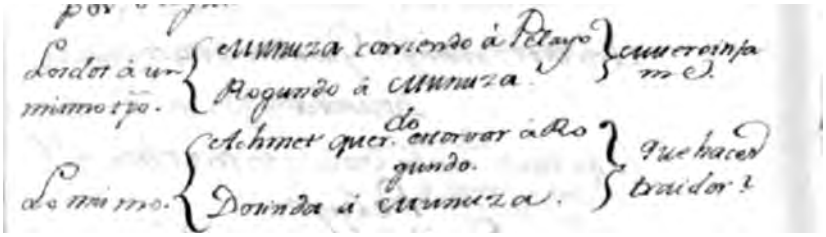
Pág.	*Lín.*	*Dice.*	*Léase.*
127	23	para género de sublime	para este género de sublime
325	19	yo os veo	ya os veo
327	26	cuidados de mi humilde llanto	envueltos en mi humilde llanto
338	16	suenan muy bien en boca	suenan muy mal en boca.
352	5	no debe dominar	ya no debo admirar
360	10	allegar	llegar
377	8	la creo arriesgada	la creo algo arriesgada
389	27	víctimas de furia	víctimas de la furia
415	25	(dice el P. Sota)	(como dice el P. Sota)
416	20	*et tibi constet*	*et sibi constet.*

El cotejo íntegro de las cuatro fuentes y los dos paratextos ha revelado un estema bífido y complejo, que arranca con un original perdido Ω (arquetipo de 1769, con espacio único en el atrio y el verso *siempre la desconfianza y los cuidados* como indicio), de que se siguen dos líneas principales de transmisión: una conduce a la rama de los Pelayos y otra a la rama de los Munuzas.

— A partir de Ω1769, en 1772-1773 se produce una revisión. Ésta pudo deberse al proceso de censura, de que es seña la desaparición de los versos cuestionados *siempre la desconfianza y los cuidados* y *para romper el odioso lazo.* No consta en el proceso de censura que se hubieran remitido las *Notas* y de su cercanía con los *Reparos* cabe inferir que se generaron tras ellos. Entonces se habría generado Ω1773, con epígrafe inicial, el *Prólogo*, las *Notas* y la *Apología.* En algún momento de este proceso de revisión surgen PBNE y PMCNJ: PBNE responde al mundo del libro, por disponer de epígrafe inicial: podría ser el texto de la tragedia desgajado de Ω1773, pero presenta



PMCNJ



PBNE

Los dos á un tiempo.	**Munuza *corriendo á* Pelayo.** **Rogundo *á* Munuza.**	**Muere, infame..**
Lo mismo.	**Achmet *queriendo estorbar á* Rogundo.** **Dosinda *á* Munúza.**	**Qué haces, traidor?**

C1832

La disposición del diálogo central de la obra en el acto V evidencia cómo C1832 sigue el modelo de PBNE o de un manuscrito mellizo; mientras que la de PMCNJ, siendo de la misma rama, es distinta

muchas malas lecturas. PMCNJ, que no presenta dicho epígrafe, podría responder a una revisión con vistas a la representación de 1782, hipótesis plausible, pero que no cuenta con testimonio alguno. En todo caso, PBNE y PMCNJ son versiones independientes. Si fiamos de Cañedo, pero es arriesgado, habría que incluir en este estema, otro original que, según su *Fe de erratas* también tendría las *Notas,* pero no sería coincidente plenamente con ninguno de los conservados.

— Por otro lado, con intervención de Luciano Francisco Comella, se producen BHMM A y B, que dan lugar a la edición M1792: permanece en esta rama el verso *siempre la desconfianza y los cuidados* y el espacio único en el atrio de Ω1769, pero se generan una batería de modificaciones. La coincidencia con PBNE, PMCNJ, C1832, los *Reparos* y las *Notas* permite establecer qué versos de M1792 ya figuraban en la versión primitiva Ω1769. Pero ya no se puede razonar al contrario: del hecho de que M1792 presente lecturas singulares no puede inferirse que necesariamente fueran obra de Comella, pues pudieron desaparecer de Ω1769 sin dejar rastro.

Así las cosas, me resisto a mostrar un estema que tendría que reflejar evoluciones y cronologías basadas en hipótesis. En todo caso, si antes contábamos con un estema limitado a M1792 > C1832, ahora resulta evidente que Ω1769 > Ω1773; que con intervención de Comella una copia de Ω1769 > BHMM1792 > M1792 > CG1984; y que Ω1773 ~ PBNE > C1832. Esto es lo que se puede afirmar con los datos de que disponemos, conscientes de que no representa la transmisión exacta y completa del texto, sino sólo la que hoy puede reconstruirse con el cotejo de los paratextos y las versiones conservadas, y conforme a los datos contextuales que manejamos y lo que sabemos de otras versiones perdidas: el estema resulta más rico (y complejo) que el hasta ahora manejado, pero trabajamos con todo ello sabiendo que no es todo lo que existió, sino la punta de un iceberg cuyas dimensiones se nos ocultan; y, sobre todo, conscientes de que no es posible precisar cuándo surge PMCNJ y de que no se trata de una tradición virginal, porque en C1832 se ha producido una contaminación, reconocida —mucho me temo que sólo parcialmente— por el propio editor en una fe de erratas. Básicamente, como decía Paul Maas, la cuestión es que «contra la contaminación no se ha descubierto ningún remedio»[142].

En todo caso, creemos haber identificado cabalmente qué es lo que se conserva y cuándo y cómo se ha generado, y que el resultado es suficientemente concluyente para decidir que la versión más aproximada a lo que sería Ω1773, la versión corregida por el propio Jovellanos, no es, desde luego, M1792, sino la rama de *El Pelayo* que en versión definitiva incluiría prólogo, epígrafe, notas y apología —si ésta no se hubiera descabalgado del proyecto—. Así las cosas, el testimonio base ha de ser C1832.

En cuanto a la fijación del texto, para el prólogo en verso, hay que seguir el único testimonio conservado (BNE); lo mismo sucede con el prólogo en prosa y las *Notas*, que sólo se conservan en la edición primera (C1832); para los dos borradores del

[142] Paul Maas, *Crítica del texto* (trad. Andrea Baldissera y Rafael Bonilla), Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2012, pág. 79.

prólogo en prosa y los *Reparos*, seguimos la edición crítica de CG1984, a partir de la copia de los manuscritos perdidos del Real Instituto.

Por las razones expuestas, para la edición de la obra parto de C1832 y reconozco haber procedido con actitud conservadora. En los casos en que la métrica, el patrón acentual o el sentido revelan claros errores y erratas, o lecturas dudosas, he restituido el texto conforme a los testimonios coincidentes de PBNE, PMCNJ y M1792 (pues la coincidencia revela que el verso no es fruto de una injerencia ajena, sino herencia del arquetipo Ω1769), sobre todo si además se hallan avalados por las *Notas* o los *Reparos*. Sin embargo, la sola coincidencia de todos los testimonios frente a C1832 cuando no se trata de un error, sino de una alternativa correcta, no me parece determinante: que Cañedo como editor es muy de temer es tan cierto como que su original podía presentar modificaciones válidas.

Precisamente por estas dos razones quedan todas las variantes textuales consignadas a pie de página, con la razón de su descarte o indicación de que también fueron versiones legitimadas por Jovellanos en un momento anterior. En este sentido, consigno siempre las variantes textuales fruto del cotejo de C1832, PBNE, PMCNJ y M1792; en el caso de M1792, porque conviene deslindar qué versos son restos de la versión primitiva de Jovellanos (cuando coincidentes con algún otro testimonio) y qué modificaciones, supresiones e incluso adiciones se alejan totalmente de la otra rama, pudiendo ser injerencias de Comella; y también porque incluso en este caso resultan significativas, en tanto reflejan qué se juzgaba inconveniente, qué podría funcionar mejor en las tablas, y qué podía ser más cercano a los gustos del público madrileño de los años noventa.

Para contribuir a la inteligibilidad del texto, he actualizado la puntuación y desarrollado las abreviaturas. Mucho tiene que ver con la comprensión del texto la puntuación, que es sin embargo una de las zonas de penumbra de toda edición, en tanto la actual diverge notablemente de la del siglo XVIII, y porque es un campo flexible y un tanto indefinido con pautas escasas: puntúo incisos, subordinadas y aposiciones; y sustituyo muchos de los innumerables punto y coma y dos puntos por comas o puntos seguidos, según el discurrir del texto. También decido cuándo abrir interrogaciones y exclamaciones, detalle fundamental nunca consignado en los cuatro testimonios.

En cuanto a la gramática, he respetado sin marca alguna el leísmo y laísmo de Jovellanos —leeremos *podrán dedicarla algún obsequio*—, porque no tiene sentido juzgarlos con los parámetros actuales y porque los estudios sobre la variación pronominal en el siglo XVIII han demostrado que, frente a un muy marginal loísmo, son usos comunes y legítimos; que en el caso de la notable expansión del laísmo mucho debió de tener que ver el prestigio de la norma madrileña en una monar-

quía centralista; que la Academia no condena el laísmo hasta su cuarta edición de la *Gramática* de 1796; y que si hoy la RAE sólo tolera el leísmo de objeto personal masculino en singular, en aquella GRAE de 1796, lejos de censurarlo, establecía como correcto el *le* como acusativo masculino tanto para persona como para cosa (*le imprimió*). Así pues, Jovellanos, como muchos otros autores del siglo XVIII, es leísta y laísta en un sistema lingüístico escrito en que esto es frecuente (es *norma*, si se quiere en términos de Coseriu); y sin que esto suponga atentar contra la gramática, pues no hay doctrina tajante que transgredir en el caso del laísmo hasta 1796, y porque incluso es correcto un leísmo que sólo en los siglos siguientes será desterrado de la variedad culta del idioma[143].

En cuanto a la ortografía, la he modernizado conforme a la actual norma de la RAE (2010) y he regularizado el uso de las mayúsculas. Tildo, y por tanto decido el sentido, de *aun /aún,* ayudada en ocasiones por la métrica y el patrón acentual. Por otro lado, se han adaptado las palabras ya no recogidas en el DRAE o reconocidas en desuso (*delicto, proprio, dispierto*), así como los grupos -cc- (*succesor, accepta*), -ns- (demonstrando), -bs- (obscuro, substituto) —reseño los casos que se han planteado en esta edición—; pero esto no puede hacerse sistemáticamente, porque la poesía impone, además, sus propias reglas: no se ha procedido así cuando la modernización implicaría una perversión de la métrica, como en el caso de *instable* por *inestable.*

Finalmente, para la anotación léxica, se podría haber utilizado el *Diccionario de Autoridades,* pero, dada su temprana datación (1726-1739), prefiero el *DRAE* en la versión de 1780, más próxima a las fechas de 1771-1773 de composición y revisión del texto.

Cabe, por último, justificar la disposición de todos los textos de la obra. En cuanto al epígrafe inicial, Cañedo (y el resto de ediciones, que lo siguen) transcribe la cita de los Macabeos al final del prólogo; pudo ser un error de maquetación de la poco pulcra edición de 1832, pero, en todo caso, la estructura del manuscrito PBNE aclara que en realidad éste es un epígrafe exento que precede a la obra.

Por otro lado, PBNE no presenta entre el epígrafe y la obra las *Notas,* que arrancan con unos párrafos introductorios que las convierten en un texto autónomo. De

[143] Véase Daniel M. Sáez Rivera, «Leísmo, laísmo y loísmo en el siglo XVIII en España: gramática y norma», en Concepción Company Company y José Guadalupe Moreno de Alba (eds.), *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. I, Madrid, Arco Libros, 2008, págs. 1087-1104; y Gael Vaamonde, «Distribución de leísmo, laísmo y loísmo en un corpus diacrónico epistolar», *Res Diachronicae*, vol. 13 (2015), págs. 58-79. Con carácter general: Inés Fernández-Ordóñez, «Leísmo, laísmo y loísmo», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 1322-1397; y «Leísmo, laísmo y loísmo: estado de la cuestión», en Olga Fernández Soriano (ed.), *Los pronombres átonos*, Madrid, Taurus, 1993, págs. 63-96.

cuál hubiera sido la ubicación en Ω1773 da testimonio el propio Jovellanos, quien señala en el borrador del prólogo: «Debo advertir que para más clara inteligencia de algunos pasajes, y para satisfacción de los curiosos, hemos pensado en poner *al fin de esta tragedia* unas cuantas notas históricas y críticas, cuya lectura podrá aprovechar a los poco instruidos, y quizá no fastidiará a los eruditos». Pero las pautas de la edición frustrada de 1773 no manejan todos los paratextos de que hoy disponemos: nada sabemos, de la ubicación de la perdida *Apología del rey Pelayo,* que no se menciona en el prólogo ni las notas, y es posible que quedara descabalgada del proyecto; y, obviamente, no contemplaba esta edición la del prólogo en verso que no se escribió sino para la representación de Gijón en 1782; ni la de los *Reparos,* un borrador de un texto concebido para el ámbito privado.

Por todo ello, he decidido unificar todos los paratextos y borradores en una única sección previa a la edición de la tragedia, en un orden que refleja la gradación de su vinculación con el texto. En primer lugar los paratextos que estuvieron vinculados a la obra en 1773 y 1782: primero, el prólogo en prosa previsto para la publicación frustrada de 1773, las *Notas* (que se reproducen al pie cuando ofrecen remisión directa a determinados pasajes) y el testigo de la perdida *Apología de la existencia de don Pelayo*, el conjunto dispuesto según Ceán Bermúdez para la edición de 1773; a continuación, el prólogo en verso que escribió para la representación gijonesa de 1782; y, finalmente, el borrador de los *Reparos* y los dos borradores del prólogo en prosa, nunca pensados para ver la luz. Sin embargo, no se incluye el *Argumento*, que sólo edita C1832, porque resulta ser un *corta y pega* retocado del de Ceán Bermúdez: en todo caso, puede leerse en el apéndice a la introducción, donde se transcribe lo que en sus *Memorias* escribió referente a *El Pelayo.*

Manuscritos y ediciones

El Pelayo. Manuscritos

PBNE, *El Pelayo. Tragedia.*
Biblioteca Nacional de España (Madrid), signatura MSS/3705.

Consta de 78 folios en 4.º (22 × 15 cm). Copia manuscrita de clara caligrafía del siglo XVIII, se halla encuadernado en un volumen facticio en pergamino. No hemos podido identificar la caligrafía.

El Pelayo, cierra el volumen en ff. 165r-242v. Fol. 165r. El Pelayo. Tragedia. Fol. 165v. *Ipsi veniunt…* Fol. 166r. Actores. Fol. 166v. En blanco. Fol. 167r. *Acto primero / Escena Primera /* El teatro representa a un lado… 1er verso: No me culpes, Amigo: considera. Finaliza en fol. 242v.: O día feliz! o día memorable! FIN.

Encuadernado junto a la *Descripción del Reino de Galicia* (poema satírico) (ff. 1-8) del jesuita José Antonio Butrón y Mújica (1657-1734), una *Representación del Reino de Navarra hecha por sus diputados el año de 1776* (ff. 11-27), una *Representación hecha al señor Phelipe II por el licenciado [Sancho] Busto de Villegas en el año de 1574* (ff. 29-51), el *Diario de viaje a la corte de Marruecos* de Jorge Juan (ff. 54-163v). Cada obra es de distinta mano y papel, lo que indica ser volumen facticio.

Con exlibris de Abrantes, ingresó en la BNE por donación de la viuda de Luis de Usoz y Río (Fondo Usoz: U-17-7) en 1873[144].

[144] Al revisar el fondo Usoz en la BNE se advierte que de él provienen nada menos que 11 volúmenes de Jovellanos: entre ellos, el espléndido manuscrito de las *Poesías* de 1796 (MSS/3809; U-17-7), cuya caligrafía Demerson atribuye a Meléndez Valdés (Georges Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés et son Temps*, París, 1961, pág. 242) y Caso González a Ceán Bermúdez (OC, I: 44); el ms. de *Los espectáculos y diversiones públicas* de 1790 con notas de Rafael Floranes (MSS/7193; U-15-2); y otro facticio catalogado como *Papeles históricos y políticos* que incluye las representaciones a Carlos IV (MSS/7166). También una edición de los *Elogios pronunciados en la Real Sociedad de Madrid* (Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1789-1790; U/10837); otra de la *Noticia del Real Instituto Asturiano* de 1795

[Atribuido a M. J. Quintana] Julián Paz, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, t. I, pág. 425, entrada 2793. [Atribuido a M. J. Quintana] *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional,* t. X, ms. 3705, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1984, pág. 160. [Atribuido a M. J. Quintana] Catálogo en red BNE, 2018.

[Atribuido a G. M. de Jovellanos] Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII,* Madrid, FUE, 1993, pág. 252.

PMCNJ, *El Pelayo. Tragedia*
Museo Casa Natal de Jovellanos (Gijón, Asturias), signatura FD2657.

Consta de 74 fols. (seis en blanco) en 4.º (27 × 14,5 cm). Copia manuscrita de clara caligrafía del siglo XVIII con encuadernación en pasta española de época, lomera con tejuelo y adornos dorados. No hemos podido identificar la caligrafía.

Fol. 3r: El Pelayo / Tragedia / Actores / Pelayo, Duque de Cantabria de la sangre Real de los Godos… Fol. 3v: Guardias de Munuza / Ciudadanos de Gijón. Al final: La escena se representa en la Ciudad de Gijón. Fol. 4r: Acto primero / Escena 1ª / El teatro representa a un lado el Palacio / … Primeros versos: ROGUNDO: No me culpes, Amigo: considera / que no puede faltar el sobresalto / ni la inquietud de un ánimo oprimido. / Ah! Que infelices somos! Finaliza en fol. 70v: O feliz dia! O dia memorable! Fin.

Ingresó en 2017 por compra a la Librería Bardón (Madrid). Desgraciadamente, se desconoce la procedencia y, por tanto, de qué serie pudo formar parte.

(U/4578); otra de *El delincuente honrado* (Imprenta de García y Compañía, 1803; U/11038/5); la edición de Sancha de 1812 de la *Memoria sobre diversiones públicas* (U/1070); ejemplares de la edición de la *Memoria en defensa de la Junta Central* (Oficina de Francisco Cándido Pérez Prieto, 1811; U/644 y U/8441-U/8442); el informe sobre sepulturas (Antonio Sancha, 1786; U/5060); el *Informe en el Expediente de Ley Agraria* en edición de 1834 (U/219). Esto, además de las *Memorias* de Ceán (U/3680); la edición de las *Obras de Jovellanos* de la Librería de Oliva (1839-1840; U/3522-U/3529); y un ejemplar del *Some account of the lives and writings of Lope Felix de Vega Carpio and Guillen de Castro* de Lord Holland (Thomas Davison, 1817; U/5002, vols. 1 y 2), en cuyo segundo volumen transcribe y traduce Holland parte de la *Memoria sobre espectáculos.*

El Pelayo. Ediciones

C1832, *El Pelayo. Tragedia.*
Colección de varias obras en prosa y verso del Excmo. Señor don Gaspar Melchor de Jovellanos: adicionada con algunas notas por don R[amón] M[aría] C[añedo], Madrid, León Amarita, 1832, tomo VI, págs. 289-422.

Incluye el epígrafe introductorio, el prólogo definitivo y las 22 notas, aunque al numerar los párrafos resultan 33. Procede de un manuscrito listo para la imprenta, pero que no tenía la *Apología del rey Pelayo.*

Esta edición es la seguida por todas las sucesivas, que sólo aportan alguna que otra errata: Barcelona, Imprenta de don Francisco Oliva, 1839, tomo I, págs. 195-301; Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1846, tomo IV, págs. 391-503); Logroño, imprenta de don Domingo Ruiz, 1846, tomo II, págs. 5-141; Madrid, Rivadeneira, 1858 («Biblioteca de Autores Españoles», 46), págs. 51-76; *Pelayo. Tragedia por don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Gijón, Imprenta y litografía de Torre y Compañía, 1891, 70 págs.

Munuza. Manuscritos

BHMM, Tea 1-44-17 A y B (2 ejemplares).
«Munuza / Traxedia en 5 Actos».

Primer verso: «No culpes mis temores, noble suero»
Letra del siglo xviii.
5 cuadernillos. 21,5 cm.
Ejemplar A, en la portada del acto 1: «De Jovellanos»; «Ap.to 2».
Ejemplar B, en la portada de los cinco actos: «Ap.to 1º».
Mercedes Agulló, «La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid», ref. 726, pág. 273.

Munuza. Ediciones

M1792. *Munuza. Tragedia en cinco actos,* s.l. [Madrid], s.e., s.a. [1792].

En 4.° 40 págs.
Acompaña a la lista de personajes el nombre de los actores que los representaron.
Texto a dos columnas, que termina en la pág. 38.
En pág. 39 lista de comedias que se hallan a la venta en las mismas librerías.
En pág. 38: «Se hallará en la Librería de Castillo, frente las gradas de Felipe el Real; en la de Cerro, calle de Cedaceros; en su puesto calle de Alcalá; y en el del Diario, frente Santo Tomás, su precio dos reales sueltas».
Anunciada en la *Gaceta de Madrid* de 9 de octubre de 1792: «Munuza: tragedia en cinco actos. Véndese a 2 rs. en la Librería de Castillo, frente a las gradas de S. Felipe; en el puesto de Cerro, calle de Alcalá; y en el del Diario frente a Sto. Tomás».
Recogida en *Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatros de esta corte*, tomo V, que comprenden [sic] las representadas en el año de 1792. Madrid, en la Imprenta de Ramón Ruiz [1793].

Munuza. Tragedia en cinco actos. Barcelona: en la oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería administrada por Juan Sellent.

En 4.° 30 págs.
Texto a dos columnas, que termina en pág. 28.
En portada: N.° 145, que indica su numeración en la serie de Piferrer.
Sigue la lista de personajes, sin indicación de actores.
Colofón: Con licencia.

CG1984. *Pelayo o la muerte de Munuza,* ed. José Miguel Caso González (*Obras completas,* t. I, Gijón, IFESXVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1984, págs. 359-362).

Se trata de la primera edición crítica, cuyo texto base es M1792, con modificaciones procedentes de C1832 y alteración del título. Sigue C1832 para el Prólogo y las Notas.
Edita por vez primera los dos borradores del prólogo en prosa y los *Reparos.*
De los borradores de los prólogos, se conservó una copia de José Loredo, que señalaba sacarla de un original que se encontraba entre los manuscritos de la

Biblioteca del Instituto Jovellanos, y que Antonio G. Rubín franqueó a Caso González (OC, I: 620-624).

De los *Reparos*, también copiados por Loredo y franqueados por Antonio G. Rubín, consta por Julio Somoza que estaban en la Biblioteca del Instituto y que ocupaban 16 págs. en 4.º (Somoza, *Inventario,* ord. 283).

M1814 y P1814

Somoza (*Inventario*, pág. 58, ord. 98) cita dos ediciones realizadas en Madrid en 1814.

Se trata de ediciones fantasma, cuya existencia se propone a partir de una mala lectura de las *Memorias* de Ceán, de 1814, pues Somoza anota: «Se reimprimió con el nombre de Munuza, sin prólogo ni notas, y con muchos versos alterados». Es Cañedo quien originalmente señala que la obra se editó en 1814 (pág. 422). Sólo Caso González deshizo el entuerto, que confirma hoy la ausencia de toda noticia de estas ediciones el CCPB, REBIUN y WORLDCAT.

Paratextos

«Prólogo»
BNE, signatura MSS/12958/29.

Borrador autógrafo con abundantes enmiendas y tachaduras. 4 fols. en 4.º (21 × 15 cm).

Comienza: 1r: Prólogo / Gracias al cielo, ó nobles compatriotas.

Finaliza: 2v. Oíd y perdonad nuestros defectos.

Ingresó por compra a Cesáreo Orbera el 9-XI-1888.

Fue publicado por primera vez por Georges Demerson, «Quatre poèmes inédits de Jovellanos», en *Bulletin hispanique,* t. LVIII, n.º 1 (1956), págs. 36-47; el poema en págs. 43-45; y, posteriormente, por Caso González, en *Poesías de G. M. de Jovellanos,* Oviedo, RIDEA, 1961, págs. 200-203; y luego en OC, I: 198-199.

Siglas utilizadas

AHDM	Archivo Histórico Diocesano de Madrid
AHN	Archivo Histórico Nacional
BHMM TEA 1-44-17 A y B	Manuscritos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid que dan lugar a la edición M1792
BNE	Biblioteca Nacional de España
CCPB	Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico
CG1984	*El Pelayo o la muerte de Munuza,* ed. José Miguel Caso González, *Obras completas,* tomo I, *Escritos literarios,* Gijón, IFESXVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1984
C1832	Ramón María Cañedo, *Colección de varias obras en prosa y verso de… Jovellanos*, tomo VI, Madrid, León Amarita, 1832, págs. 289-422 (versión *El Pelayo*)
FUE	Fundación Universitaria Española
IFESXVIII	Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo
M1792	*Munuza. Tragedia en cinco actos.* Madrid, 1792
OC	Sucesivos volúmenes de Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas,* Gijón, IFESXVIII / Ayuntamiento de Gijón.
PBNE	Manuscrito Biblioteca Nacional de España, Madrid (versión *El Pelayo*)
PMCNJ	Manuscrito Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón (versión *El Pelayo*)
RAE	Real Academia Española
RAH	Real Academia de la Historia
REBIUN	Red de Bibliotecas Universitarias Españolas
RIDEA	Real Instituto de Estudios Asturianos

APÉNDICE

Noticias de J. A. Ceán Bermúdez sobre *El Pelayo*[145]

En el [capítulo] XVI se trata del deseo que tuvo Jove Llanos de ver el efecto que haría en el teatro su tragedia *El Pelayo,* que había compuesto en Sevilla el año de 1769, y que no había podido conseguir, por no querer entregarla a los cómicos. Logróle a su vuelta a Gijón a instancias de algunos amigos jóvenes, que se empeñaron en representarla con la comedia *El delincuente honrado.* Para que se hiciese con la posible propiedad, se construyó un teatro, se pintaron las escenas, se trazaron los correspondientes vestidos, se repartieron los papeles a sujetos instruidos y proporcionados a sus caracteres y, con los ensayos que les hacía el autor, salieron tan perfectas las representaciones y las de dos graciosos sainetes que compuso al propósito el hábil conde de Peñalba, que merecieron la admiración y aplauso del vecindario y de muchas damas y caballeros, que concurrieron a aquella villa de todas partes de la provincia, y aun de fuera de ella, a ver esta honesta diversión, que quedó allí para memoria de los venideros.

Capítulo XVI. La tragedia *Pelayo* es una de las primeras producciones del señor don Gaspar de Jove Llanos, pues la compuso en Sevilla el año de 1769, que fue el vigésimo quinto de su edad, y el segundo de su residencia en aquella ciudad. Ya se dijo en el capítulo antecedente cuánto se fomentaba entonces en ella esta clase de poesía, y cuáles eran sus progresos. Todo esto, el aparato con que se representaban las tragedias, el gran efecto que producían, el ejemplo del asistente don Pablo de Olavide, su eficaz persuasiva, y sobre todo el ardor juvenil, que pocas

[145] El texto presentado, aunque muy citado fragmentariamente en la introducción, merece reproducirse íntegramente porque constituye, junto a los del propio Jovellanos, el más fiable y completo testimonio de la gestación, intención y avatares de *El Pelayo*. El primer párrafo forma parte del capítulo VIII de la «Primera parte. Memorias para la vida de don Gaspar de Jovellanos»; el resto, del capítulo XVI, «La tragedia *El Pelayo* y la comedia *El Delincuente honrado*», de la «Segunda parte. Noticias analíticas de las obras de don Gaspar de Jovellanos», todo en las *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jove Llanos, y noticias analíticas de sus obras,* Madrid, Fuentenebro, 1814, págs. 34-35 y 306-312. Se reproduce actualizando ortografía y puntuación.

veces conoce ni teme las dificultades y los peligros, le impelieron a tamaña empresa, que, según dicen los sabios, es la mayor del género dramático. Salió como era regular, con los defectos que se debían esperar de un joven inexperto. Su juicio y su talento se los hicieron conocer: la dejó dormir dos años; volvió sobre ella el de 1771, y acabó de corregirla en el de 72, sin que desde entonces hubiese vuelto a ponerle la mano, no porque estuviese satisfecho de ella, sino por el temor de tener que fundirla de nuevo.

Quisieron sus amigos que la imprimiese y, como desde muchacho fue tan condescendiente con ellos, resolvió ejecutarlo en 1773, para lo cual escribió un prólogo, en que exponía los motivos que había tenido para su publicación y para seguir el estilo y gusto de los franceses en la composición, y veinte y dos notas, con que procuraba ilustrarla, respondiendo al mismo tiempo a los reparos o defectos que pudieran ponerle los críticos. Acompañábala además una larga y erudita disertación sobre la existencia de don Pelayo, que también había escrito con motivo de satisfacer a las dudas que acerca de esta misma existencia manifestara don Gregorio Mayans en la *Defensa del rey Witiza*, que acababa de publicar en Valencia. Todo estaba pronto para la prensa bajo un nombre supuesto, pero el gran respeto, o por mejor decir, el miedo que tenía a las tragedias y la desconfianza con que leía la suya pudieron más esta vez que el obstinado empeño de la amistad, y las copias se quedaron en el mismo estado que tenían entonces.

Punzábale de cuando en cuando el amor propio, este aguijón que tanto mortifica a los mortales, y que tanto poder tiene sobre los poetas, con la especie de que a lo menos procurase ver el efecto que su *Pelayo* causaría en las tablas; y sin embargo de que conocía ser una manifiesta tentación para hacerle caer en la de imprimirle, no pudo resistirla. Lo deseó con ansia; pero la consideración de que entregar la copia a los cómicos era lo mismo que presentarla en la imprenta, como lo habían hecho en Barcelona con el *Delincuente* sin su consentimiento, le separó enteramente del intento.

Pero el mismo amor propio le inspiró otro medio más seguro para poderlo conseguir, cual fue el que la representasen aficionados. Lo consiguió a su placer el año de 1782 en Gijón, donde se figura la escena del drama, y a donde le había llevado el amor a su patria después de haber evacuado el encargo de presidir la elección de prior de San Marcos de León que le encomendó el Consejo de Órdenes.

Hallándose pues en aquella villa con real licencia para disfrutar la temporada de verano y descansar de las continuas faenas que llevaba en catorce años de toga, puso por obra lo que tanto deseaba. Trazó un teatro; hizo pintar las escenas; repartió los papeles entre los caballeros y damas jóvenes del país; los ensayó, los vistió con propiedad, y consiguió ver su *Pelayo* tan bien representado como lo pudieran haber

hecho los mejores farsantes de Madrid. Y aunque fue admirado y muy celebrado de los espectadores, que concurrieron de todo el Principado, parece que don Gaspar, sin embargo de haber aplaudido el buen desempeño de los actores, no quedó muy satisfecho del mérito de la pieza, pues que ni aun con esta prueba se determinó a imprimirla. Tal era su desconfianza, y tal la alta idea que se había formado de la perfección de una tragedia.

El argumento de esta tragedia es la muerte de Munuza, gobernador de Gijón puesto por los moros, donde residía Dosinda, hermana de Pelayo. Mientras éste permanecía en Córdoba, ajustando varios tratados con el rey Tarif, Munuza intenta casarse con Dosinda, prometida a Rogundo, noble y distinguido joven asturiano. Lo manifiesta a entrambos; y porque lo resisten con heroísmo, manda poner a Rogundo en el castillo, y conducir a su palacio a Dosinda. En este estado se presenta Pelayo, que vino precipitadamente de Córdoba cuando menos le esperaba Munuza, y cuando le aguardaban por momentos los asturianos. Antes de acabar de instruirle sobre los motivos de su repentina vuelta, le pregunta la causa de la reclusión de su hermana y de Rogundo. Munuza se la dice, como premio de sus altos servicios y como prueba de lo mucho que le estimaba. Pelayo se sorprende al oír tal intento y tal insulto, se enfurece y le impropera. El tirano procura mitigarle, y no consiguiéndolo, manda asegurarle secretamente en el castillo, y que se acelere la preparación de su desposorio con Dosinda. Se subleva el pueblo; los gijoneses se apoderan del fuerte, y al tiempo de conducir los moros a él a Pelayo, Rogundo, libre, les arrebata la presa, y capitaneando a los nobles, lleva el exterminio a todas partes. Lo sabe Munuza, que rabioso quiere correr al combate; le detiene Achmet, su confidente, y en este estado le presentan los moros a Pelayo desarmado, que procura recobrar su espada, amparado de los asturianos. Munuza, que le ve inerme, va a él con un puñal en la mano; pero Rogundo, que en este tiempo se había aparecido en el fondo de la escena, advirtiendo el peligro de Pelayo, vuela a herir a Munuza; lo advierte Achmet, y procura estorbarlo para defender al tirano; de modo que, interpuesto entre Munuza y Pelayo, defiende sin querer la vida de éste, y no la de aquél, que cae herido por Rogundo. Pelayo se apodera de su hermana; Munuza se retira a morir, sostenido por Achmet; huyen de Gijón los moros asustados, y Pelayo, Rogundo, Dosinda, Suero y los demás asturianos celebran esta acción, tan venturosa para la restauración y tranquilidad de aquel país.

Tal es el argumento y desenlace de esta tragedia, dividida en cinco actos, en la que se observa todo el rigor de las unidades, se conservan sin decadencia hasta el fin los caracteres de los actores, y se declaman unos diálogos sublimes, elocuentes y decorosos en verso fluido y armonioso con toda la pureza de nuestra lengua castellana (Nota).

Otra tragedia emprendió Jove Llanos con el título de *Los españoles en Cholula.* Llegó hasta el tercer acto de los cinco de que debía constar, pero sus graves ocupaciones, y la desconfianza que tenía de sí mismo en este género de composiciones, hubieron de privarnos de otro drama, que se igualaría en mérito al *Pelayo,* o caso le habría excedido, por haberle principiado en mejor tiempo, en edad más madura, y con mayores conocimientos del arte.

(Nota) Después de escrito esto llegó a mis manos una tragedia impresa, titulada *Munuza*. No fue poca mi sorpresa cuando vi que era la misma que *El Pelayo*, aunque con mil variaciones en los versos, y con la diferencia de llamar Ormesinda a la hermana de don Pelayo. No señala el autor, el pueblo, la oficina ni el año en que se imprimió; lo que manifiesta haber sido subrepticiamente. Es cierto que sus variantes son más acertadas y correctas que las de la antigua copia que yo saqué en Sevilla y conservo; lo que me hace sospechar que la impresión se hizo por otra más moderna, corregida acaso por el autor antes de representarla en Gijón. Pero nunca podré convenir en que Jove Llanos hubiese mudado el título, ni cambiado el nombre de la dama, porque precisamente sobre uno y otro escribió dos notas muy eruditas cuando compuso la tragedia; y porque cuando se representó muchos años después en Gijón, la intituló todavía *Pelayo* y llamó Dosinda a su hermana. Esto pudiera probar que quien hizo estas mudanzas, sin contar con el autor, ausente entonces de Madrid, intentó engañar a los que no la habían leído antes de imprimirla, haciéndola pasar por otra distinta.

EDICIÓN DE

EL PELAYO

EL PELAYO

PARATEXTOS

Prólogo para la edición frustrada de 1773[1]

Esta tragedia, escrita en el año de 1769 y corregida en los de 1771 y 72, sale ahora a ver la luz pública. Algunas personas acostumbradas a mirar con indulgencia mis trabajos la creyeron digna de tan buena suerte; yo no sé lo que piense de su mérito: mi juicio se arreglará al del público, que es las más veces juez imparcial en estas materias.

En medio de una multitud de ocupaciones a que me tienen siempre sujeto el capricho y la necesidad, concebí el designio de escribir esta tragedia. Al punto puse en ejecución esta idea, pero sobre un plan incorrecto y poco examinado. La escribí por intervalos en aquellos ratos que se llaman perdidos, porque no se consagran al desempeño de las principales obligaciones; pero que no merecen este nombre cuando, satisfechas aquéllas, llenan los hombres de letras sus ocios con tareas más dulces, o emplean en ellas los momentos que hurtaron al sueño y al reposo[2]. Con

[1] Este prólogo no se halla al frente de ninguno de los manuscritos conservados, pero figuraba en el hoy perdido que manejó Ramón Cañedo, y a partir de su edición se viene reproduciendo (págs. 291-295). El decidido testimonio de Ceán Bermúdez establece su datación en 1773: «Quisieron sus amigos que la imprimiese, y como desde muchacho fue tan condescendiente con ellos, resolvió ejecutarlo en 1773, para lo cual escribió un prólogo, en que exponía los motivos que había tenido para su publicación y para seguir el estilo y gusto de los franceses en la composición». Y concuerda con este dato la propia afirmación de Jovellanos en el borrador I del prólogo de que «Cuando estaba formando este prólogo llegó a mis manos» el *Ensayo sobre el Theatro español* de Tomás Sebastián y Latre, publicada en 1772 y que Latre hizo llegar a Olavide el 9 de febrero de 1773.

[2] Jovellanos subraya ya en el inicio de su primera obra de envergadura que las tareas literarias son *ocios,* que no han restado tiempo a sus obligaciones laborales. Estas reservas, que en muchos casos conducirán al ocultamiento de la autoría o a su enmascaramiento bajo pseudónimos —estrategia a que no recurre cuando firma obras académicas—, aflorarán de forma sostenida a lo largo de toda su trayectoria como literato (Lorenzo Álvarez, «G. M. de Jovellanos: el literato y las máscaras traslúcidas», págs. 281-316). Así, en la carta-prólogo que acompaña el envío de sus poemas a su hermano en 1780 dirá que son «el único fruto de mis ocios juveniles», reconoce que mira la poesía «como poco digna de un hombre serio, especialmente cuando no tiene más objeto que el amor», y señala que no puede recibir el título de poeta por su profesión, «que me ha sujetado desde una edad temprana a las más graves y delicadas obligaciones», para concluir: «ve aquí la razón que me ha obligado a ocultar cuidadosamente mis versos, conociendo que pues al componerlos había seguido el impulso de los años y las pasiones, no debía hacer una doble injuria a mi profesión con la flaqueza de publicarlos» (OC, I: 60). Fue asunto que siempre preocupó a Jovellanos, y también Ceán Bermúdez intentó justificarlo, precisamente refiriéndose a sus obras teatrales: «mientras otros buenos jueces descansaban con el moderado juego y otros desahogos permitidos a los más austeros, empleaba don Gaspar estos ratos y gran parte del sueño en otros estudios, que le habilitaron para poder escribir

esto digo que la escribí atropelladamente, y era forzoso que sacase del molde mil defectos. Traté después de corregirlos, pero con poco fruto[3], porque los vicios originales de una obra nunca ceden a la corrección.

Dicen algunos que este *Pelayo* se parece mucho a la *Hormesinda* del señor Moratín. Yo digo que es muy posible, porque son hermanos. Si con esto quieren decir que me aproveché de su trabajo, se engañan. Las personas que leyeron *El Pelayo* en el año de 69, y las que quieran cotejarle ahora con la *Hormesinda,* saben que no miento[4].

Dicen otros que mi *Pelayo* sale vestido a la francesa, que su estilo huele al de los trágicos ultramontanos, y… otras mil cosas. Confieso que antes, y al tiempo de escribirle, leía muchísimo en los poetas franceses. Confieso más: procuré imitarlos; si no otra cosa, a lo menos debo este defecto a mis modelos[5].

Leía mucho el orador romano Antonio en los historiadores griegos, y de resultas decía: *Sic cum istos libros studiosius legerim, sentio orationem meam illorum tactu*[6] *quasi colorari* (Cicerón, *De Oratore,* lib. II)[7].

En cualquiera composición se debe observar cuidadosamente la pureza del idioma, y siempre es defecto reprensible afectar en el estilo cierto aire de una lengua extraña; pero hay gentes tan escrupulosas en estas materias…

¡Cuántos extranjeros han procurado enriquecer sus obras, tomando voces y frases del nuestro! Yo no traté de imitar, en la formación de esta tragedia, a los griegos ni a los latinos. Nuestros vecinos los imitaron, los copiaron, se aprovecharon de sus

más adelante obras útiles a la nación, que tanto le acreditan, aunque algunos crean ser ajenas del foro» (*Memorias,* pág. 314).

[3] Sobre el proceso de redacción y revisiones del texto, véase lo expuesto en la introducción.

[4] Cabe pensar que Jovellanos sentiría ver que una obra sobre el mismo asunto se le hubiera adelantado en las tablas y en la imprenta: la *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín se representó en el Teatro del Príncipe en 1770 y fue impresa por Pantaleón Aznar ese mismo año.

[5] En aquellos años la lectura y adaptación de obras francesas era herramienta fundamental de la renovación de la tragedia española (poesía era entonces toda obra escrita en verso y por tanto se refiere a los dramaturgos), pudiendo hablarse en este campo de una verdadera *galomanía*. Como se ha señalado en la introducción, abundan las tragedias francesas en el catálogo de su biblioteca sevillana, varias son las que pudo ver representadas en Sevilla y el mismo año de 1769 en que escribió *El Pelayo* Jovellanos había traducido la *Ifigenia* de Racine, en el marco de una labor de adaptación a que en esos años se dedicaban los tertulianos. En el borrador II del prólogo concretaba más sus fuentes francesas: «cuando yo componía mi *Pelayo*, rodaban sobre mi mesa las obras del famoso Corneille, las de Racine, las de Piron y otras que leía frecuentemente».

[6] C1832: *cantu*.

[7] Dialogan Catulo y Antonio sobre las lecturas en griego del último, y éste argumenta: «Cuando leo con particular atención estas obras, siento que, en su contacto, mi estilo va tomando color» (Cicerón, *Sobre el orador*, introducción, traducción y notas de José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002, pág. 228). Aunque las referencias a Cicerón son habituales en el neoclasicismo, resulta llamativo que en el prólogo de la primera obra con que Jovellanos preveía presentarse ante el público la primera cita sea una de Cicerón, una presencia que le acompañaría toda la vida; señala en la *Memoria en defensa de la Junta Central*, su último escrito publicado sólo un año antes de fallecer: «Cicerón es el autor que más frecuentemente y con más placer he leído de los antiguos, el que más me ha consolado y confortado en la adversidad, y […] en fin, el que he preferido siempre, no sólo como al más elocuente de los hombres, sino como al más puro y juicioso de los filósofos» (OC, XI: 783).

luces, y arreglaron el drama trágico al gusto y a las costumbres de nuestros tiempos; era más natural que yo imitase a nuestros vecinos que a los poetas griegos.

Cuando Horacio decía a sus paisanos:

Vos exemplaria graeca,
nocturna versate manu, versate diurna
(De Arte Poetica)[8]

ya conocía Roma muchos trágicos y muchísimas tragedias latinas; con todo, les mandaba seguir los modelos griegos; pero si viviese en el día y nos diese reglas, acaso nos mandaría que leyésemos a Racine y Voltaire.

No tendría yo reparo en confesar otros defectos que reconozco en esta obra, si creyese que mi confesión podría pasar por sincera; pero en todo caso sería inútil. Nadie perdona a un poeta los defectos graves; todos deben perdonarle los descuidos ligeros, imitando la indulgencia del maestro Horacio, que decía:

Non ego paucis
offendar maculis, quas aut incuria fudit,
aut humana parum cavit natura.
(De Arte Poetica)[9].

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[10]. ¿Para qué buscamos argumentos en la historia de otras naciones, si la nuestra ofrece tantos, tan oportunos y tan sublimes? Belloy mereció en Francia las distinciones que a todos constan, por haber ensalzado las glorias de su nación en *El sitio de Calais*[11].

[8] «Vosotros dad vueltas a los modelos griegos, teniéndolos en las manos día y noche», vv. 268-269 (Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, pág. 399).

[9] «No me molestarán unas pocas manchas que o dejó caer un descuido, o no previno bastante la humana naturaleza», vv. 351-353 (Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, pág. 404).

[10] Razona Jovellanos en la primera de las *Notas*: «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». Ya se ha señalado en la introducción que la muerte de Munuza supone la *restauración de la patria* porque, al ser Pelayo descendiente del último rey godo, su proclamación implica la continuidad de la estirpe monárquica y enmienda el desastre de Rodrigo, rectificando el curso de la Historia conforme a lo que, según él, debió ser.

[11] Aunque en la introducción ya se ha subrayado la impronta de *Le siège de Calais* (París, Duchesne, 1765) en *El Pelayo,* en lo que hace al caso, el propio rey solicitó que se representara la tragedia en la corte y se promovieron montajes gratuitos en París y otras ciudades, llegando el gobernador de la Isla de Santo Domingo a sufragar una

Horacio, que conocía muy bien la importancia de esta máxima, alaba a sus paisanos por haberla observado:

> *Nec minimum meruere decus vestigia graeca*
> *Ausi deserere, et celebrare domestica facta.*
> *(De Arte Poetica)*[12].

Últimamente[13], mi *Pelayo* sale al público sin patrono ni aprobantes[14]. No los tiene, porque no los ha buscado. ¿A quién faltan hoy día aprobantes o patronos?

Nunca se han graduado las obras por el mérito o el poder del mecenas que las protege. ¿De qué sirve, pues, importunar a los poderosos con dedicatorias lisonjeras, hinchadas y pomposas? ¿Qué se adelanta con empeñarlos en la protección de los trabajos literarios?

Las dedicatorias nunca aprovechan al escritor que las hace ni engrandecen al mecenas que las recibe; todos saben que las dicta la necesidad y las adorna la adulación. Lo mismo digo de las aprobaciones. No hay mejor censura que la que hace privadamente un amigo docto y sincero, consultado por autor prudente y dócil, ni aprobación más honrosa que los elogios con que distinguen las personas ilustradas los útiles trabajos de un escritor. Pero ¿de qué sirven estas aprobaciones[15] molestas y afectadas, que son aún de moda y salen al frente de las obras autorizadas con el impropio nombre de censuras? Las obras buenas no las necesitan, en las malas son inútiles, y en todas importunas[16].

---

impresión no venal; y De Belloy fue reconocido institucionalmente como «poeta nacional» e ingresó en la Academia Francesa, difundiéndose su efigie en grabados en que el literato era coronado por la Fama. Véase la reciente edición de Logan J. Connors (Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2014); y sobre la obra el clásico de Clarence D. Brenner, *L'histoire nationale dans la tragédie française du XVIIIe siècle* (Berkeley, University of California Press, 1929).

12 «Y no fue despreciable la gloria que se ganaron los que se atrevieron a abandonar las huellas de los griegos y a celebrar las hazañas patrias», vv. 286-287 (Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, pág. 400). Es frecuente la mención del célebre lema horaciano *celebrare domestica facta*, en el contexto de renovación de la tragedia.

13 *Últimamente*, en el sentido de «finalmente, por último término», que es la única acepción del DRAE de 1780.

14 Todo este párrafo final sobre los patronos y aprobantes está desarrollado más extensamente en el borrador I del prólogo, con expresiones más duras y un tono un tanto más orgulloso. El caso es que, como se ha señalado en la introducción, es muy moderno su empeño en salir a la palestra sin patronos ni aprobantes, remitiendo al juicio del público, sus paisanos y compatriotas —De Belloy, por ejemplo, había dedicado *Le siège de Calais* a Luis XV—.

15 C1832: *operaciones.*

16 La publicación de las aprobaciones como legitimación de las obras estaba, efectivamente, en vías de extinción, siendo sustituida por advertencias y prólogos de los propios autores o literatos amigos; pero la censura de Jovellanos del *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita aún se estampó por decisión de la Academia de la Historia al frente de la edición de Tomás Antonio Sánchez, en el tomo IV de la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (Madrid, Antonio de Sancha, 1790, págs. XXIX-XXXII; OC, XII: 164-170).

Por otra parte, a mi tragedia no le faltarán aprobantes ni patronos: el nombre solo de *Pelayo,* respetable en todo el mundo, dulce y grato al oído de los buenos españoles, es el mejor título en que puedo fundar la esperanza de una favorable acogida. Cuando ensalzo las glorias del país en que nací, cuando recuerdo las grandes virtudes del héroe de la nación, debo esperar que mis paisanos y compatriotas sean los aprobantes y patronos de mi trabajo.

Si ellos reciben con indulgencia esta tragedia, habré logrado el único premio a que puedo aspirar; premio dulce y honroso, que bastará para recompensar abundantemente mis tales cuales tareas[17].

[17] En C1832 y todas las demás ediciones que reproducen este prólogo se transcribe a continuación la cita de los Macabeos *Ipsi veniunt ad nos in multitudine contumaci et superbia, ut disperdant nos, et uxores nostras, et filios nostros, et ut spolient nos: nos vero pugnabimus pro animabus nostris et legibus nostris* (*Machabeos,* lib. I, cap. III, vv. 20-21); pero, como ya se ha razonado, en realidad es un epígrafe exento que funciona como pórtico de la obra, tal como aparece dispuesto en el ms. PBNE.

Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra[1]

Ista studia non improbo, moderata modo sint.

(Cic., *De Oratore, l. 2)*[2]

No me mueve a escribir las presentes notas la manía de hacer comentarios, de que estuvieron tan poseídos nuestros antiguos, ni el deseo de hacer creer que mi tragedia es digna de ellos. Estoy tan lejos de la ostentación como de la pedantería. Las escribo solamente para dar en[3] ellas algunas noticias, que en el prólogo hubieran parecido importunas y sido molestas, pero aquí podrán ser útiles a los lectores menos instruidos, sin incomodar a los eruditos y sabios.

Quien da al público una obra con el conocimiento de que se le pueden oponer algunos reparos, ¿por qué no podrá prevenir y adelantar algunas respuestas?

[1] Publicadas originalmente por Cañedo en 1832, estas notas fueron redactadas con vistas a la edición frustrada de 1773 y varias de ellas funcionan sólo respecto a la versión *Pelayo* y no a *Munuza,* donde incluso desaparecen versos a que las notas remiten. Lamentablemente, desconocemos hoy el paradero del manuscrito que Cañedo transcribió, pero se constatan malas lecturas y un evidente error en la numeración: Jovellanos y Ceán Bermúdez afirman que son 22 notas, y en C1832 alcanzan el número de 33, debido a que se numeraron todos los párrafos. Por tanto, numeramos siguiendo el criterio de Caso González (OC, I: 362-371). Sobre estas notas dice el propio Jovellanos en el borrador I del prólogo: «Debo advertir que para más clara inteligencia de algunos pasajes, y para satisfacción de los curiosos, hemos pensado en poner al fin de esta tragedia unas cuantas notas históricas y críticas, cuya lectura podrá aprovechar a los poco instruidos, y quizá no fastidiará a los eruditos». Según señala Ceán Bermúdez, con ellas «procuraba ilustrarla [la obra], respondiendo al mismo tiempo a los reparos o defectos que pudieran ponerle los críticos». Como se ha señalado en la introducción, tal aparato figuraba ya en la tragedia nacional francesa de referencia, *El sitio de Calais* de De Belloy, y el título de «notas» no les hace justicia: vistas en conjunto en pocas ocasiones expresa un dramaturgo neoclásico tan claramente la tensión entre la preceptiva que acepta y la praxis literaria, por lo que trascienden a la propia obra. Aunque cuando las notas remiten a determinados versos serán incorporadas al hilo de ellos en la edición de la obra, la breve nota introductoria y el hecho de que incluso incluyan un epígrafe a modo de pórtico las convierten en un texto cerrado y autónomo; por ello, como tal se edita y anota aquí.

[2] «Yo no critico estas aficiones, con tal de que lo sean con mesura» (Cicerón, *Sobre el orador*, pág. 272). La respuesta de Antonio a Catulo enmarca adecuadamente ante el lector el espíritu con que se escriben estas notas: Antonio quiere filosofar, pero no demasiado, porque teme que el artificio disminuya su autoridad y reste crédito a su discurso. Repárese en que también el prólogo se abría con una cita de *El orador* de Cicerón.

[3] C1832: *de*

Sería nimiedad ridícula querer examinar con todo el rigor de la crítica algunos hechos que se indican en esta tragedia. Quien escribe como poeta no está sujeto a las leyes de historiador. Éste, ligado a la observancia de la verdad, debe despreciar las ficciones y las fábulas; pero en el poeta, que tiene la facultad de inventar, nada se debe desechar por fabuloso, pues cumple con dar a las mentiras las apariencias de la verdad[4]. Así, el nacimiento de Pelayo en Asturias, su crianza en Toledo, su viaje a Córdoba, la existencia y nombre de Dosinda, sus esponsales con Rogundo, los amores de Munuza y los intentos de éste sobre ocupar el trono de Asturias, con otras especies, o inciertas o mal averiguadas, entran en el plan de mi tragedia como si fuesen verdades incontrastables[5]. El poeta las pudo inventar. ¿Por qué no podría adoptarlas, si las halló inventadas por otros?

1.ª Pelayo[6]

Aunque pudiera intitular esta tragedia *La muerte de Munuza*[7], 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. Por la misma razón me abstuve de imitar al señor Moratín, que dio a la suya el nombre de *Hormesinda.* Esta persona, cuya existencia no está aún bien probada y cuyos amores pasan por fabulosos, no debe dar nombre a un drama en que entra como persona episódica para los críticos y como persona verdadera para los eruditos[8].

[4] Esta afirmación supone una contundente defensa de la independencia del poeta, pero también de los valores literarios de la verosimilitud y el decoro, desarrollada conforme a Aristóteles y a la lectura neoclásica de Luzán del estagirita, y de la necesidad de que los géneros literarios respeten, además, la verosimilitud histórica.

[5] En 1782, en el *Juicio crítico de la historia de Gija* de Gregorio Menéndez Valdés, será taxativo: «Tampoco creo yo en los amores de Munuza con la hermana de don Pelayo. Sin embargo, tienen en su favor el testimonio del arzobispo don Rodrigo [Jiménez de Rada]» (OC, IX: 209).

[6] Esta extensa y argumentada nota sobre el título —y la tercera sobre si la hermana de Pelayo ha de llamarse Hormesinda o Dosinda— hacía que Ceán Bermúdez se rebelara contra la idea de que Jovellanos tuviera algo que ver con el *Munuza* de 1792: «Pero nunca podré convenir en que Jove Llanos hubiese mudado el título, ni cambiado el nombre de la dama, porque precisamente sobre uno y otro escribió dos notas muy eruditas cuando compuso la tragedia, y porque cuando se representó muchos años después en Gijón, la intituló todavía *Pelayo*, y llamó *Dosinda* a su hermana. Esto pudiera probar que quien hizo estas mudanzas, sin contar con el autor, ausente entonces de Madrid, intentó engañar a los que no la habían leído antes de imprimirla, haciéndola pasar por otra distinta».

[7] Esta afirmación dio pie al doble título propuesto por Caso González: *Pelayo o la muerte de Munuza*. Éste de *La muerte de…* no era un título infrecuente en el siglo: en el *Catálogo de autores teatrales del siglo* XVIII (pág. 687) de Herrera Navarro se siguen *La muerte de Abel, La muerte de Abel vengada, La muerte de César, La muerte de Juan de Austria, La muerte de Filipo de Macedonia, La muerte de Héctor, La muerte de Julio César, La muerte de Lautero, La muerte de Murat, La muerte de Séneca* y *La muerte de Muley-Eliacid, emperador de Marruecos.*

[8] Jovellanos realiza una verdadera enmienda a la totalidad de la propuesta moratiniana, en que Hormesinda es la protagonista y quien da título a la tragedia. Como quiso subrayar en el prólogo, él había escrito su *Pelayo* antes que Moratín su *Hormesinda*, pero a la altura de 1773 le es imposible reflexionar en público sobre su propia obra sin aludir a ella.

2.ª Munuza

No están de acuerdo los historiadores sobre el nombre, la patria y la religión de este personaje. Unos le llaman *Monuza*, como el Cronicón de don Alonso y el de Albelda. Otros *Numancio*, como Garibay y Saavedra. Algunos le llaman *Manuces*, como Abulcacín (o el novelero Miguel de Luna), y otros, en fin, *Munuza*, como don Rodrigo y Ferreras[9]. Cuál le hace moro, y por consiguiente mahometano, cuál godo, y por lo mismo católico. En estos términos nos pareció que podíamos aplicarle el carácter y cualidades que tiene en este drama, para hacerle más sobresaliente en su acción[10]. Comoquiera que sea, no se debe confundir este Munuza con otro del mismo nombre, árabe de nación, que fue gobernador de Celtiberia, se rebeló contra Abderramen, hizo alianza con el duque de Aquitania Eudón, casó con una hija suya, y últimamente, perseguido de sus enemigos y compatriotas, se dio la muerte precipitándose de las alturas de los Pirineos, como refieren el Pacense y Ferreras.

[9] En el catálogo de su biblioteca de 1778 (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 757) consta que Jovellanos ya tenía en Sevilla la *España sagrada* del padre Flórez, en cuyo tomo XIII disponía de la *Crónica de Alfonso III o Sebastiani Chronicon nomine Alfonsi Tertii recens vulgatum* y el *Cronicón Albeldense* (Madrid, Antonio Marín, 1756, págs. 466-492 y 417-466); y en el tomo VIII (Madrid, 1752), *El Cronicón del Pacense* que cita a continuación. También tenía la «*Historia de la pérdida de España*, por el sabio Alcaide Abularsin Tarif, árabe, traducida del árabe por Miguel de Luna, Cast., Madrid, 1 4.° Perg.» (ref. 778). El resto de obras citadas no consta en su propia biblioteca; son: Esteban de Garibay, *Los quarenta libros del Compendio Historial de las Chrónicas y Universal Historia de todos los reynos de España* (Amberes, Plantino, 1570-1572); Diego Saavedra Fajardo, *Corona gótica, castellana y austriaca* (Münster, Juan Jansonio, 1646 / Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1671-1677); Juan Ferreras, *Sinopsis histórico-cronológica de España*, Madrid, Francisco Villadiego, 1700-1727. Entre todas, llama especialmente la atención la referencia al «novelero» Miguel de Luna, intérprete de Felipe II, que fingió encontrar el manuscrito de Tarif Abentarique en El Escorial y lo publicó como *La verdadera historia del rey don Rodrigo, en la cual se trata la causa principal de la pérdida de España* en Granada en 1592 (la toma de Gijón, en el cap. XII).

[10] Jovellanos subraya el carácter de godo convertido al Islam de Munuza pero, como el censor le solicitaba que este perfil quedara bien trazado, Jovellanos le contestaba en los *Reparos:* «La cualidad de renegado en Munuza está indicada más de una vez. Se le llama *secretario del común opresor* en la primera escena del primer acto. Se dice que ha *vendido su religión y sus leyes* en la sexta del tercero, y últimamente se dice en la primera del cuarto *[infame] desertor de su iglesia*. ¿Qué necesidad hay de explicar más claramente esta cualidad?»; y luego: «Se le llama *cruel secretario del común opresor* en el primer acto. *Partidario del nombre sarraceno* en el tercero. Sin embargo, se explicará más dicha cualidad en alguno de los lugares citados». Jovellanos, poco dado a esquemas simples, busca una solución intermedia entre los dos modelos del árabe musulmán y el godo cristiano: el de godo musulmán. La interesada conversión del protagonista evita plantear la obra como un enfrentamiento entre musulmanes y cristianos, pues en esta tragedia es un godo quien ha traicionado a los suyos. Así el personaje resulta más complejo, y también paralelamente la trama y su mensaje político.

3.ª Dosinda

Todos habrán extrañado que demos este nombre a la hermana de Pelayo, a quien otros han llamado Hormesinda, aunque acaso con menos fundamento[11]. Este punto merece alguna investigación.

Debe advertirse que los historiadores que refieren estos amores de Munuza con una hermana de Pelayo no han señalado a esta señora nombre alguno, ni el arzobispo D. Rodrigo, a quien siguieron los demás, le señala. Posteriormente se le aplicó el nombre de Hormesinda, acaso porque habiendo de darle alguno, les pareció más regular a algunos modernos aplicarle el mismo que tuvo la hija de Pelayo, que casó después con don Alfonso el Católico, y a quien llamaron los antiguos Hermesenda, Hermosinda o Hermiselda.

En un privilegio o escritura de donación que existía el siglo pasado en el archivo de la insigne iglesia colegial de Santillana, y que copió en su *Crónica de los Príncipes de Asturias y Cantabria* el P. Fr. Francisco de Sota, atribuyéndole a nuestro don Pelayo, se halla memoria de dos hermanas de este príncipe, llamadas Ana y Dosinda, retiradas a vivir en el monasterio de Santa Juliana, a quien es hecha la citada donación. Ya conozco que se puede dudar con bastante fundamento que aquel documento sea del tiempo de nuestro don Pelayo, y no quisiera pasar por fiador de esta noticia; pero el P. Sota se empeña tanto en persuadir que no pudo ser otro el autor de aquella donación, que nos pareció poder seguir su opinión para este efecto[12].

Deseoso de averiguar la autenticidad de aquel documento, acudí a ver el dictamen del Rmo. Flórez en su *España Sagrada*, pero su obra no desvaneció mis dudas. No hace este Rmo., hablando de la iglesia de Santillana, memoria alguna de la citada escritura; pero refiere ciertas expresiones que hacen relación a ella: «Desde lo muy antiguo, dice, gozaba el antiguo monasterio de Santa Juliana de grandes exenciones, de no contribuir al obispo, ni admitir merino ni sayón, etc., ni pagar pechos ni portazgos, y que ninguno de esta iglesia pueda ser compelido por juez seglar,

[11] Esta nota era para Ceán Bermúdez argumento de peso de que Jovellanos nada tenía que ver con los cambios del *Munuza* de 1792, en que Dosinda pasa a llamarse Hormesinda (en realidad, *Ormesinda*). Cabe pensar que Jovellanos de nuevo tiene en mente a Moratín al referirse a esos «otros» que prefieren tal nombre, aunque también se llama Hormesinda la hermana de Pelayo en el poema del conde de Saldueña (1754), que Jovellanos poseía (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 442).

[12] Jovellanos no quiere atribuir carácter verídico a la referencia de Sota, pero el testimonio le abre la puerta a una ficción avalada por datos históricos. La cita en que basa el nombre de la hermana de Pelayo que propone es esta: «una escritura del mismo Rey Don Pelayo, que vimos en pergamino suelto y letra gótica muy dificultosa de leer en el Archivo de la Colegial de Santillana […]. Por el cual este Príncipe da a la dicha Iglesia, en tiempo que era Monasterio de San Benito, varios solares en Campo Longo, que hoy se dice Camplongo, distante un cuarto de legua de la iglesia misma. Y dice que lo da para sustento de sus hermanas Ana y Dosinda, que debían ser religiosas en aquel monasterio» (Francisco de Sota, *Crónica de los Príncipes de Asturias y Cantabria,* Madrid, Juan García Infanzón, 1681, lib. III, cap. XLII, pág. 415).

ni usurpar sus bienes»[13]; cuyas cláusulas, que parecen copiadas casi a la letra de la escritura que refiere el padre Sota, me han dado lugar a conjeturar una de tres cosas, a saber: o que el Rmo. Flórez halló en aquel archivo el citado documento, de donde copió las tales cláusulas, o que las tomó de alguna copia del mismo documento conservada en el mismo archivo, o la letra de esta escritura, como dice el padre Sota, «por su mucha antigüedad estaba ya despintada en algunas partes, a cuya causa no la pudimos leer enteramente». ¿Quién sabe si sucedió lo mismo al Rmo. Flórez? ¿No pudo ser que hallase aquel documento más deteriorado después de un siglo y que, no pudiendo determinar su época, se contentase con poner aquella cláusula «desde lo muy antiguo»?[14].

Comoquiera que sea, sin decidirme por la opinión del padre Sota, me pareció que podía aprovecharme de ella para señalar el nombre de Dosinda a la hermana de Pelayo. Y si alguno fuese tan escrupuloso que repute por temeraria la libertad con que aplico a la hermana de nuestro héroe un nombre del todo nuevo, reflexione que la existencia de esta dama no está mejor averiguada, y que en mi plan ha entrado como persona episódica[15] para los que piensan con tanta nimiedad.

4.ª Rogundo

Este personaje, y sus amores y esponsales con Dosinda, son de pura invención. Nos hacía mucha falta en nuestro plan una persona que contuviese a Munuza en sus

[13] Por la ubicación del monasterio, suponía Caso González como fuente *La Cantabria* (tomo XXIV, 1.ª parte), pero la cita se halla en «De la insigne y real colegiata de Santillana», en el tomo XXVII (contiene las iglesias colegiales, monasterios y santos de la diócesis de Burgos), cap. VIII, § 15.

[14] La duda persistió años en su cabeza, y buscó el documento al visitar la Colegiata de Santillana en 1791; anota entonces en el diario: «El prior nos franqueó el archivo; está copiado un *Becerro* por [Francisco Javier de Santiago] Palomares, en tres tomos, folio, de bellísima letra; pero hay muchos pergaminos no copiados. Hay un privilegio de D. Ramiro II, que dona en Planes, la Serna de San Pedro, y habla de Santa María, sin nombrar el monasterio; extrañé la letra. Vi otro de D.ª Urraca, que no está en la copia, ni el que atribuye a D. Pelayo el P. Sota» (11/8/1791; OC, VI: 157-161).

[15] Es la segunda vez que alude a que es persona episódica (véase la primera nota), por lo que para Jovellanos es asunto de importancia. El DRAE de 1780, siguiendo el *Diccionario de Autoridades* (1732), define *episodio* como «digresión»; e Ignacio de Luzán señala que los episodios son «aquellas partes menos principales que no entraban en el primer bosquejo de la fábula y que eran como digresiones o particularidades de ella. […] Lo mismo parece que sienta el P. Le Bossu cuando define los episodios *partes necesarias de la acción extendidas con circunstancias verosímiles.* […] De cuanto hemos dicho hasta ahora, que es todo conforme a la doctrina de Aristóteles y del P. Le Bossu, y de otros maestros de poética, se infiere que la naturaleza de los episodios procede y participa de la naturaleza de la fábula, como las ramas participan del tronco, y que su esencia consiste en ser partes necesarias de la misma fábula o, como hemos dicho, en ser el modo y las circunstancias de la acción» (lib. III, cap. VII, págs. 337-339 —siempre de la edición de 1737, que es la que Jovellanos tenía entonces)—. Puede entenderse que Dosinda es personaje *episódico,* o secundario, en el sentido de que los protagonistas son Pelayo y Munuza, pero es personaje *necesario*, porque su condición de hermana de Pelayo, prometida con Rogundo y deseada por Munuza es el desencadenante de la acción, y en un plano más trascendente, porque funciona según el modelo de la mujer-patria, como encarnación metonímica de las afrentas y ultrajes que todos los godos sufren del tirano.

designios durante la ausencia de don Pelayo, y así inventamos la persona de Rogundo, que nos parece contribuye singularmente a este fin, aumentando al mismo tiempo el interés de la acción, sosteniéndole en los tres primeros actos y haciéndole más complicado. En efecto, ¿quién pudiera oponerse a los designios de Munuza, ausente don Pelayo? ¿Dosinda? ¿Una mujer débil, sola y desamparada de todos? ¿Una princesa perseguida por un tirano, robada violentamente de su casa y privada de todo recurso? La presencia de Rogundo, sus justas instancias sobre la restitución de Dosinda, y la promesa esponsalicia que las justificaba eran los únicos estorbos capaces de reprimir al tirano. En lo demás creemos haber observado las reglas del arte en cuanto al carácter de esta persona, y cumplido exactamente con el precepto de Horacio:

> *Siquid inexpertum scaenae commitis et audes*
> *personam formare novam, servetur ad imum*
> *qualis ab incepto processerit, et sibi constet.*[16]

5.ª Achmet-Zade[17]

A este personaje también episódico le hemos dado un carácter de probidad, medio que acaso extrañarán los que están acostumbrados a ver que nuestros dramáticos pintan siempre con colores negros y abominables a todos los sectarios de otras religiones. Pero no hemos querido imitarlos, ni tampoco colocar al lado de Munuza uno de aquellos hombres pestíferos que prostituyen la virtud por conseguir la gracia de los poderosos[18]. Es verdad que al lado de los tiranos se ven frecuentemente los aduladores; pero esta especie de monstruos, si es perjudicial en los palacios, lo es también sobre la escena, donde no debe ponerlos el poeta, sino cuando puede

[16] Horacio, *Arte Poética*, vv. 125-127: «Si llevas algo no tratado a la escena, y a forjar algún personaje nuevo te atreves, mantenlo hasta el fin tal cual haya aparecido al principio y haz que sea coherente» (Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, pág. 391). Luzán reproduce la segunda parte de estos hexámetros para subrayar la necesidad de que los personajes se comporten con coherencia a lo largo de la obra; en palabras de Luzán: «La cuarta condición [de Aristóteles] es la igualdad, esto es, la constancia en sostener por todo el drama aquel mismo carácter o genio que el personado manifestó al principio. […]. Esta igualdad no quiere decir que las personas hayan de perseverar siempre obstinadamente en un mismo parecer, sino que conserven siempre las mismas inclinaciones y no muden de parecer sino al último con motivos y razones bastantes» *(Poética,* 1737, cap. X, pág. 364).

[17] Este nombre varía mínimamente según las versiones. En C1832 y PBNE figura así, pero en PMCNJ: *Achmet-Zadé* y en M1792: *Acmeth-Zadé.*

[18] Tan frecuente es en la tragedia neoclásica el tándem tirano-consejero como que éste sea malvado, interesado y traidor. Tal sucede con el Rubén de *La Raquel*, el Ibrahim de la *Egilona* de Trigueros o el Selin de *Solaya o los circasianos* de Cadalso; y así es precisamente Tulga, el consejero de Munuza en la *Hormesinda* de Moratín, a quien Pelayo llama *malvado digno ministro tuyo*, y que merecidamente muere tras haber apurado el vaso destinado por Munuza a Pelayo (acto IV, escena VIII; *Tragedias,* ed. Sala Valldaura, pág. 326).

abatirlos y castigarlos. ¡Con cuánta satisfacción leerá un corazón virtuoso en nuestra célebre tragedia *El Guzmán*[19] los discursos de Abdallá, llenos de aquella pura y sublime filosofía, cuyos principios se aprecian en todos los países, porque están grabados en todos los corazones![20].

Los demás personajes episódicos no merecen nota particular.

6.ª La escena en Gijón

Hemos fijado la escena en Gijón, porque todos los autores que cuentan los amores de Munuza con la hermana de Pelayo suponen que Gijón fue el teatro de ellos. Es verdad que no lo fue de la muerte de Munuza, pues éste murió en Olalíes perseguido de los mismos asturianos, después de la victoria de Covadonga. Pero para conservar las unidades ha sido preciso adelantar esta muerte y ponerla en

[19] Nota de Jovellanos: «Tres tragedias corren manuscritas con este mismo título. Hablo de la del señor D. E. R., que es la mejor de cuantas se han escrito hasta ahora en nuestro idioma, y digna del teatro de Atenas». Si seguimos la serie citada en el borrador II del prólogo, estos tres *Guzmanes* son: 1) el de Don Enrique Ramos (D. E. R.). Este militar (1738-1797), tertuliano de la Fonda de San Sebastián, académico de la de la Lengua y miembro de la Sociedad Bascongada de Amigos del País, escribió también un *Pelayo,* que Jovellanos parece que no llegó a conocer. Apenas se cita su *Guzmán* —y poco a Enrique Ramos— en la bibliografía sobre el teatro del siglo XVIII, pero Aguilar Piñal (*Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* tomo VII, Madrid, CSIC, 1993, refs. 182 y 183) identifica con claridad que el *Guzmán* de Ramos es el que comienza *Suspende el llanto ya, bella Roxana* y localiza dos ediciones: Barcelona, Gilbert y Tutó, s.a.; y Barcelona, Oficina de Juan Francisco Piferrer, s.a., (ésta se dice «corregida y enmendada en esta segunda impresión»). Dando por buena la referencia de José Bocous en la enciclopedia de Michaud, una de las dos ediciones sería de 1780: «*Guzmán, tragedia en tres actos,* Barcelona, 1780, en 8º» (*Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Chez Madame C. Desplaces / Leipzig, Librairie de F. A. Brockhaus, [s.a.], t. XXV, pág. 155). Pero esta cita de Jovellanos permite datar el manuscrito del *Guzmán* de Ramos con anterioridad a 1773. 2) *El cerco de Tarifa o Los Guzmanes* escrita por Cándido María Trigueros en 1768 (Francisco Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado. Cándido María Trigueros,* Madrid, CSIC, 1987, pág. 179); y 3) la tragedia de «Dn. J. O., y, aunque no la hemos visto, nos aseguran está bien escrita». En este caso no hay certeza, pero no localizo otras iniciales que encajen: creo que se trata de la refundición del censor de comedias Juan de la Hoz y Mota (1622-1714), *El Abraham castellano y blasón de los Guzmanes,* precisamente impresa en Sevilla (Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales,* pág. 239), ya que figura como Juan de la Oz en los libros de cuentas de los corrales de Madrid (John E. Varey y Charles Davis, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719: estudio y documentos,* London, Tamesis Books, 1992, pág. 93). Pues se cita en el borrador, es más probable que se refiera la obra de J. O., sea quien fuere, que al *Guzmán el Bueno* de Nicolás Fernández de Moratín, que nunca llegó a representarse y fue editado por Sancha en 1777, aunque es cierto que se ignora la fecha de composición.

[20] C1832: *Abdalla.* Dado que no hemos visto citados nunca estos versos, que efectivamente Achmet y Abdallá son consejeros honrados y ecuánimes, *raras avis* en las tierras neoclásicas, y que Jovellanos insiste en la calidad de los discursos de este personaje, transcribimos aquí el primero de *Abdallá viejo, ayo de Roxana*: *Suspende el llanto ya, bella Roxana / ceda esta vez a la razón la pena / no el paternal amor te haga inhumana. / Contigo misma de sentido ajena, / si el regalo, la pompa deseada / afligen tu memoria, considera, / que es instable la suerte, y solo dada / a la virtud felicidad entera. / No hay acasos en Dios, prevista tiene / la suma de los bienes y los males, / que para el orden general conviene: / respeta los decretos celestiales. / Quien los resiste, la deidad ofende: / sus soberanas infalibles leyes / ni el poder a quien necio le pretende, / no aseguran los cetros a los Reyes; / escucha la prudencia que te dice, / ¿qué hace a la dicha el solio suspirado? / Solamente aquel puede ser felice, / que mide sus deseos con su estado; / además que algún consuelo te previene / el cielo en tus rigores compasivo; / este mismo que esclavos hoy nos tiene / de tu padre otro tiempo fue cautivo, / y allí de tus piedades.*

Gijón: licencia poética que no carece de ejemplares, y que debe por consecuencia disimularse[21].

Se le da a Gijón el título de ciudad, y justamente, porque en aquellos tiempos no sólo lo era, sino la capital de Asturias. Ambrosio de Morales asegura que don Pelayo y algunos de sus sucesores se titularon reyes de Gijón, y que el título de reyes de León, que se les dio después, se fundó en la equivocación de los nombres[22]. Lo mismo afirma el Maestro Alfonso Sánchez por estas palabras: *Inde Gegionis Reges dicti, et errandi occasio unius literae, Legionis pro Gegionis (De rebus Hisp[aniae anacephaleosis],* lib. 3, cap. 2)[23].

Véase a Ortiz de Valdés, *Mem[orial] impr[eso] por el Principado de Asturias contra las pretensiones de los condes de Noreña*[24].

[21] Dónde estuviera Olalíes y si Munuza murió allí sigue aún en discusión. En todo caso, Jovellanos reivindica su derecho a tomarse licencias poéticas, y explica más demoradamente sus razones en los *Reparos*, porque se le había apuntado esta alteración como un defecto: «Es cierto que Munuza murió en Olalíes y no en Gijón. Pero en esto no se altera la verdad de la historia en cuanto al hecho, sino en cuanto al lugar del hecho, y esto se puede hacer. M. Crébillon hace morir a Catilina en Roma y en el templo de Venus, siendo que murió en la Etruria, vencido por el ejército de Antonio»; y luego: «En cuanto a la muerte de Munuza, tampoco es extraño que se coloque en Gijón. No hay cosa más frecuente en los autores trágicos que esta especie de licencia. M. Crébillon pone la muerte de Catilina en Roma y la historia en la Etruria. M. Racine pone la de Mitrídates en [Nimphae]. Y el autor de *Hipermenestra* supone que [Danao] se dio a sí mismo la muerte dentro de su palacio. Esto también contra la historia».

[22] La referencia de Ambrosio de Morales, en la *Crónica general de España,* Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1574-1586, lib. XIII, cap. 24 (también en cap. 5). La confusión de los nombres, de donde se deriva si eran reyes de Gijón o de León, proviene de una mala lectura del documento fundacional del Monasterio de Santa María la Real de Obona: donde decía *Ego Adelgaster, filius Silonis regis* se leyó *filius Gegionis regis*, y luego *Legionis regis.* En todo caso, la veracidad del documento siempre estuvo bajo sospecha y hay hoy consenso en que es un falso del siglo XVI (María Josefa Sanz Fuentes, «Documentación medieval del monasterio de Santa María de Obona en el Archivo Histórico Diocesano de Oviedo», *Asturiensia Medievalia*, 8 (1995-1996), págs. 291-340).

[23] C1832: *Inde Gijionis Reges dicti, et errandi occasio unius litterae Legionis pro Gijionis*. Restituyo la cita correcta del *De rebus Hispaniae anacephalosis libri septem,* que Jovellanos poseía en Sevilla (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 711). La cita figura en el capítulo *Pelagii regis reliquae actiones*: «*His ergo viribus aliqot oppida Mauris adempta, Gegio, Asturica, Tineus, & alia Inde Gegionis Reges dicti, & errandi occasio unius literae, Legionis pro Gegionis*» (*De rebus Hispaniae*, Compluti [Alcalá de Henares], 1633, lib. III, cap. 2, págs. 121-122).

[24] Fernando Ortiz de Valdés, *Memorial histórico jurídico que presenta el Principado de Asturias al Serenísimo señor don Baltasar Carlos de Austria, para que, como príncipe y dueño natural suyo, honre a la antigua corte y cabeza de su mayorazgo, la muy noble y leal villa de Gijón, excluyendo la pretensión de su título que intenta el conde Miguel de Noronna.* Se refiere a un raro impreso sin pie de imprenta sobre el pleito entre el Principado y la villa de Gijón y el conde, quien reclamaba el título de conde de Gijón. El propio Jovellanos señalará que aún posee este volumen décadas después, al redactar en 1804 sus *Apuntamientos sobre Gijón* para el *Diccionario Geográfico Histórico de Asturias:* «Allí, el Principado y la villa, de una parte, y de otra, el conde, y interviniendo además el fiscal real, se siguió un pleito reñidísimo, cuyo *Memorial ajustado* y alguno de los papeles en derecho que entonces se imprimieron, poseo entre mis libros» (OC, IX: 476-477; también consta que lo leyó en 1796: OC, VII: 613-614). No hemos localizado ningún ejemplar de esta obra en REBIUN ni el CCPB, pero fue reproducida por Estanislao Rendueles Llanos (*Historia de la villa de Gijón,* Gijón, 1867, págs. 294-302). Allí se lee la afirmación que Jovellanos buscaba: «el primer título que tuvo el invictísimo señor Infante D. Pelayo, y algunos sucesores suyos, fue de Reyes de Gijón», y en nota las fuentes que él mismo cita: «Joan Marian. lib. 7. cap. 3. Alphons. Sanctius. lib. 3. Anacephal *De Reb. Hisp*. cap. 2. *His ergo viribus aliquat oppida Maris adempta. Gegio Asturica tineus et alia: inde Gegionis Reges dieti; et errandi ocasio unius literae [Legionis] pro Gegionis*» (citas en págs. 296 y 301). Se observan bastantes errores de transcripción, fueran de Ortiz o de Rendueles (falta el *legionis,* lee *Maris* donde *mauris, dieti* donde *dicti*…). José Antonio Álvarez de Baena, que reseña brevemente la biografía de Ortiz en *Hijos de Madrid*, proporciona un título levemente distinto (y con alguna errata) al de Rendueles y detalla: «es impreso en 9 hojas en folio, y firmado

En el plan original de esta tragedia la escena estaba siempre en el atrio de Munuza; pero después, advertido por persona inteligente de los reparos que pudieran oponerse, y deseoso de venir a la verosimilitud, pasé la representación del segundo y tercer acto en un salón del mismo palacio, con lo que no se interrumpe la unidad de lugar, que sólo excluye la mudanza de la escena a largas distancias y diversas poblaciones[25].

7.ª *Hoy sufrimos el peso de su yugo*

Acto 1.º [v. 63][26]

Esta expresión debe entenderse solamente de los habitadores de Gijón y otros lugares de la costa, que ocuparon los moros; pero no de toda la provincia de Asturias, pues es constante que la mayor parte de ella quedó libre del yugo sarraceno (Casela, *Corona de Asturias,* M. S., Trelles, Mariana y Ferreras)[27].

8.ª *Que esta princesa*

Acto 1.º [v. 122]

Rigurosamente este título no corresponde a Dosinda; pero siendo preciso darle alguno que conviniese a su condición, en calidad de descendiente de reyes le aplicamos el de Princesa, autorizado con el uso y siguiendo el ejemplo de los poetas franceses.

---

de mano de D. Fernando Ortiz de Valdés» (Madrid, Benito Cano, 1790 y 1791, vol. II, pág. 50 y vol. IV, pág. 400). Pese a que Álvarez de Baena lo hace madrileño, Carlos González de Posada señala que murió a los 24 años y que era «de Villaviciosa, según noticias»; y afirma: «tengo un *Memorial* impreso, aunque no sé en qué año, intitulado *histórico legal al Príncipe Don Carlos Baltasar por la villa de Gijón*» (*Biblioteca asturiana,* pág. 41).

[25] Este es el párrafo que permite identificar claramente cuál es la primera versión de *El Pelayo* y la corregida, el que hace que sepamos que los dos manuscritos conservados, PBNE y PMCNJ, y la edición C1832 responden a la versión revisada, y el que hace pensar que el *Munuza* de 1792, que sólo tiene un espacio, procede de una primera versión —junto a la pervivencia en él del v. 2 *siempre la desconfianza y los cuidados* mencionado en los *Reparos*—. En todo caso, ahora Jovellanos necesita argumentar que este desdoblamiento de atrio y salón en realidad no transgrede la unidad de lugar, porque permanece en el palacio y estos desplazamientos menores dentro de un mismo espacio son permitidos en las preceptivas.

[26] Este verso figura en P1832, PBNE Y PMCNJ, pero en M1792 se lee: *y sufrimos el peso de su yugo.*

[27] C1832: *Casella*. Pedro Casela Valdés, *Corona de Asturias o la Historia de sus trece reyes, libro historial y político*, ms. 1654, 171 fols. Consta que Jovellanos tenía esta historia en verso escrita en 1654 en 1778 (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 885) y luego pasó al Instituto (Somoza, *Catálogo*, vol. VIII). El resto de obras citadas son: José Manuel Trelles Villademoros, *Asturias ilustrada. Historia cronológica y genealógica del primitivo origen de la nobleza de España, su antigüedad, clases y diferencias, y con la ilustración del Principado de Asturias*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1736 y 1739; Juan de Mariana, *Historia general de España*, Madrid, 1669 (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 704) o la *Hispaniae illustratae seu Rerum urbiumque Hispaniae, Lusitaniae, Aetipiae et Indiae scriptores varii*, Francofurti, 1603-1607 (ref. 708); y Juan Ferreras, *Sinopsis histórico-cronológica de España*, Madrid, Francisco Villadiego, 1700-1727.

9.ª *El duque de Cantabria*

Acto 1.º [v. 221]

Damos a Pelayo este título, que con efecto tuvo, si creemos al padre Sota, Mariana y otros. Su padre Favila fue también duque de la región occidental de Cantabria, que comprendía en sí parte de las Asturias, y en cuyos estados sucedió Pelayo, después que Witiza privó de ellos y de vida a su padre (Casela, *Corona de Asturias.* Sota, *Crónica de los Príncipes de Asturias y Cantabria*).

10.ª *Eudón y Pedro*

Acto 1.º [v. 259]

De tres príncipes o duques de Cantabria hace memoria la historia de estos tiempos.

1.° Eudón, duque de Cantabria y de Aquitania, vencedor del sarraceno en Narbona, y padre de una princesa desgraciada, que casó con Munuza, gobernador de Celtiberia, y de quien ya se habló más arriba. Éste fue hijo y sucesor de Andeca. 2.° Pedro, descendiente de Recaredo, y padre de don Alonso I de este nombre, y tercero rey de Asturias, que casó con una hija de Pelayo. 3.° Favila, padre del mismo Pelayo.

Para desvanecer la dificultad que resulta de esta multitud de señores de una misma provincia, dice el padre Sota que estaba entonces la Cantabria dividida en tres soberanías. Una comprendía la región occidental de aquella provincia y parte de Asturias, y en ésta dominaron Favila y Pelayo. Otra la parte oriental, y ésta fue la que poseyó el duque Pedro. En la última, que se componía de los territorios intermedios, sucedió el célebre Eudón a su padre Andeca. Comoquiera que esto fuese, y prescindiendo ahora de los fundamentos de esta opinión, nadie extrañará que me haya aprovechado de ella en la parte que conduce a mi objeto (véase al mismo Sota y a Mariana).

11.ª *Desde la triple ara*

Acto 1.º [v. 448]

De las aras sextianas han hablado los antiguos como de un edificio digno de la magnificencia romana, y los modernos como de un venerable monumento de la antigüedad. No están de acuerdo los autores sobre el sitio en que se colocaron; pero la más común opinión, apoyada en la tradición que aún se conserva entre aquellos naturales,

se inclina a que estuvieron cerca de Gijón, en un sitio en que hoy se ve una pequeña población distinguida actualmente con el nombre de Jove. Los antiguos y modernos dicen que eran tres. El padre Carballo las describe, y asegura que reconoció en su tiempo algunas reliquias de ellas. Lo mismo Morales. Dícese que se llamaban *sextianas* por haberlas erigido Sexto Apuleyo, general romano, acabada la guerra de Asturias; erigiéronse en nombre de César, y se consagraron a Júpiter. Hace memoria de ellas Pomponio Mela, lib. 3, cap. 1.º, Plin[io], lib. 4, cap. 20, con todos los modernos[28].

12.ª *El fuero de los godos*

Acto 2.º [vv. 678-679][29]

Se indican por estas palabras las leyes de los godos, cuyo código conserva hoy el título de *Fuero Juzgo*. La colección de estas leyes fue anterior a la irrupción de los

[28] Pomponio Mela afirma: «*In Astyrum litore Noega est oppidum, et tres arae quas Sestianas vocant in paeneinsula sedent et sunt Augusti nomine sacrae inlustrantque terras ante ignobiles*» (*Chorographia,* III/13); Plinio: «*Celtici cognnomina Neri et Supertamarici, quorum in paeninsula tres arae Sestianae Augusto dicatae*» (*Naturalis Historia,* IV/111). Según Luis Alfonso de Carballo, en el siglo xiv aún había una en pie, y fue visitada por el rey Juan I (*Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Madrid, Julián de Paredes, 1695, pág. 44). Ambrosio de Morales, que visitó Gijón en 1572, afirma que «fueron tres grandes pirámides labradas de cantería, al modo de las muy ponderadas en Egipto», y la tercera «no hay diez años que se derribó» (*Crónica general de España,* Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1586, lib. VIII, cap. 57, págs. 202-203). Jovellanos concedía acertada importancia al monumento ubicado en la Campa Torres, y en *Gijón romano* en 1804 reflexionaría abundantemente sobre él, señalando que lo reconoció en 1782 y promovió su excavación: «trató un curioso de averiguarlo en un viaje que hizo a Asturias en 1782, aunque sus comisiones y correrías no le dieron el tiempo suficiente. Pasó un día a Torres, reconoció gran parte de la superficie del cabo, vio en él restos de un antiguo edificio y, faltándole tiempo para concluir o repetir su examen, instando el de su partida, dejó este encargo al erudito don Miguel de Jovellanos, abad de Villoria, y al arquitecto académico don Manuel Reguera González, que lo desempeñaron completamente. Hicieron la necesaria excavación para descubrir todo el cimiento, lo reconocieron, midieron y levantaron su plano» (OC, IX: 445). Al hacerlo, el tío de Jovellanos y Reguera exhumaron los restos de dos construcciones e identificaron la mayor de estructura cuadrangular con los cimientos de las Aras Sextianas. Sabemos hoy que tal identificación con las aras erigidas por Lucio Sestio Quirinal (gobernador entre 22 y 19 a. C.) en honor de Augusto y situadas por Pomponio Mela en el litoral de los ástures (y por Plinio y Claudio Ptolomeo en la costa galaica) no es correcta, pero funcionó hasta bien entrado el siglo xx gracias a esta excavación, que inclinó la balanza en favor de Mela y el territorio asturiano. En realidad, según indica la lápida dedicatoria conservada —que Jovellanos conocía bien, porque dice que Gregorio Menéndez Valdés la copia mal (OC, IX: 406)—, el promotor del monumento fue Calpurnio Pisón en los años 9-10 d. C. y se estima hoy que podría haber sido una torre con función de faro. Curiosamente, esta alternativa ya era apuntada por el propio Jovellanos: «Mas ¿esta inscripción perteneció a una de las *Aras sextianas* dedicadas a Augusto, según Plinio?… No me atrevo a defenderlo ni a negarlo», pero, «si algún critico mal contentadizo resistiere todavía esta mi opinión, podrá decir que lo que hubo en Torres fue una *espécula* o *pharo* para auxilio de la navegación y dedicado a Augusto» (OC, XII: 447). Sobre las aras y el monumento de la Campa de Torres, véase Ronald Syme, «A governor of Tarraconenses», *Epigraphische Studien*, n.º 8 (1969), págs. 125-133; Rosa Cid López, «Ara honorífica dedicada a Augusto», *Nuestro museo, Boletín anual del Museo Arqueológico de Asturias*, n.º 1 (1997), págs. 255-267; Carmen Fernández Ochoa, Ángel Villa Valdés y Ángel Morillo Cerdán, «La Torre de Augusto en la Campa Torres (Gijón, Asturias): las antiguas excavaciones y el epígrafe del Calpurnio Pisón», *Archivo español de Arqueología,* vol. 78, n.os 191-192 (2005), págs. 129-146).

[29] C1832: *Acto 1º.*

árabes en España, pues se empezó en tiempo de Recesvinto y se perfeccionó en el de Egica. En ellas se castiga con graves penas el rapto y la infracción de los pactos esponsalicios. Los primeros Reyes de Asturias restablecieron su observancia, que se extendió después a todo el reino de León, y aun a algunos pueblos de Castilla; por esto no debe parecer extraño que las reclamasen Rogundo y Dosinda, descendientes de los mismos monarcas que las promulgaron (véanse las leyes 2.ª-3.ª, tít. 1.º, y la 2.ª del lib. 3.º de dicho Código)[30].

13.ª *Nuestros cuellos / nunca sujetos a un extraño yugo*

Acto 2.º [vv. 768-769][31]

Sin reparo se puede admitir esta aserción, entendida respecto de los asturianos. Los venció Augusto, pero sacudieron tan brevemente el yugo, que apenas tuvieron tiempo para echar [de] menos su libertad. Dudaré si los vencieron los godos. Trelles, cap. 19, dice y trata de probar que no; pero la opinión contraria, que asegura los conquistó Sisebuto, tiene más padrinos, aunque no sé si mejores fundamentos. Como quiera que sea, estos pueblos conservaron siempre su gobierno, sus leyes, sus usos y costumbres. La autoridad de Pablo Emilio es decisiva en este punto: *Tota Hispania,* dice, *in ditionem saracenorum venit, praeter Astures et Cantabros, qui mortalium ultimi in Romanorum ditionem venerant, et novissimi ab eis defecerant: et cum Visigotthi Hispanis iura darent, nunquam imperatum fecere, suis semper legibus usi* (*De reb. gestis Franc.,* lib. 2)[32].

[30] El *Fuero Juzgo* promulgado por Recesvinto en 654 era la principal compilación del derecho visigodo. Jovellanos participaría en los trabajos preparatorios de la edición de la Academia Española redactando en 1785 el *Plan de una disertación sobre las leyes visigodas* (BAE, XLVI, págs. 455-456), pero esta edición no llegaría hasta 1815; cuando Jovellanos escribe manejaría la de Alfonso de Villadiego Vascuñana (*Forus antiquus Gothorum Regum Hispaniae, olim Liber Iudicum: hodie Fuero Iuzgo nuncupatus*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600), que no consta en la biblioteca de Jovellanos, pero citará en la nota 14.ª (es posible que manejara el ejemplar de Francisco de Bruna, hoy en la Real Biblioteca: signatura XIV/1981). En el título I del libro III («De las bodas») la ley II es: «si la ninna casa contra voluntad del padre con otri, e non con aquel con quien es desposada», donde se señala que «aquesto non lo soframos por nenguna manera que ela lo poda facer»; y la III, «que hecho el desposorio y promessa de futuro y dada la arra y señal, ninguno de los contrayentes se pueda arrepentir sin voluntad del otro», donde se señala que «son algunos que non se miembran del prometimiento que an fecho e non quieren allegar al casamiento que prometieron, conviene a nos de toller esto, assi que ninguno non poda prolongar el casamiento al otro quanto se quisier» y que «por nenguna manera el prometimiento non sea quebrantado ni nenguna de las partes pueda mudar el preito, si la otra parte non quisiere; mas las bodas sean fechas e las arras sean compridas, segundo como es pleyteado». Cuál sea la siguiente ley segunda citada no parece claro, pues no se señala de qué título: como en el texto alude al rapto, pudiera ser la II del título III («de las moyeres que llevan por forcia»), donde se señala «que el que llevo por fuerça alguna hija de casa del padre, sea puesto en poder de los padres o de la misma hija, y no pueda casar con ella».

[31] C1832: *Acto 1º.*

[32] C1832: *inditionem* (por *in ditionem*), *sarracenorum* (por *saracenorum*), *fuere* (por *fecere)*. Consta en el catálogo de su biblioteca sevillana (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 802), que poseía «Paulo Emilio

14.ª *Vuestros fueros / yacen con sus autores en la tumba*

Acto 2.º [vv. 812-813]

Los autores de las leyes que contiene el *Fuero Juzgo* fueron los reyes visigodos, desde Eurico hasta Egica, y aun hay algunos a que se da el nombre de antiguos, y son acaso las costumbres góticas que recopiló el mismo Eurico. A la formación de estas leyes concurrían (desde el tiempo de Recaredo) con el Príncipe los Grandes y prelados de la *nación,* congregados en los concilios de Toledo desde el IV hasta el XVI. Al principio se escribieron en latín (lo que no ignoró el glosador Villadiego, como aseguran con equivocación los eruditos autores de las *Instituciones de Castilla*[33]); después se tradujeron al castellano, y habiendo sido esto en tiempo de San Fernando, la equivocación de Villadiego consistió en haber creído la traducción coetánea al original, sin advertir que en aquel tiempo no se conocía en España otra lengua que la latina (véase el sumario de las leyes que pone Villadiego al frente del Fuero Juzgo, y la erudita introducción a las *Instituciones de Castilla*)[34].

15.ª *Nacidos entre riscos*[35]

Acto 2.º [v. 920]

Esta pintura del carácter, genio y costumbres de los antiguos asturianos es muy conforme a las noticias que tenemos de ellos en Estrabón y en los autores latinos que escribieron la guerra de Cantabria. En tiempo de don Pelayo distarían muy

---

Veronés, *De los hechos de los Franceses*, Lat., 1 Fol. Perg.». *De rebus gestis Francorum* se editó en 1539, ya fallecido Pablo Emilio (1455-1529), de Verona y canónigo de Notre Dame. Cito y corrijo el texto siguiendo la primera edición: Parisiis, ex officina Michaelis Vascosani, 1539, pág. 26.

[33] C1832: *Al principio se escribieron en latín (lo que no ignoró el glosador Villadiego), como aseguran con equivocación los eruditos autores de las Instituciones de Castilla*, lo que altera totalmente el sentido.

[34] Ignacio Jordán de Asso y del Río y Miguel de Manuel Rodríguez, *Instituciones del Derecho Civil de Castilla*, Madrid, Francisco Xavier García, 1771 (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 214). Tiene razón Jovellanos, pues el mismo Villadiego dice en la Advertencia: «Se advierte que las leyes de este libro en su principio fueron hechas en latín, y luego para que mejor pudiesen ser de todos entendidas y guardadas fueron traducidas en este romance antiguo de aquellos tiempos, como en ellas parece, y van sacadas fielmente a la letra en el mismo romance que tiene el original que yo tengo y hube de una librería muy antigua, escrito a mano y en pergamino, porque en aquel tiempo ni muchos años después, no hubo impresión ni papel, hasta que se halló el arte de imprimir, año de 1440» (actualizo el texto; *Forus antiquus Gothorum Regum Hispaniae*, pág. 7). Ignacio Jordán y Miguel de Manuel afirman en el discurso preliminar: «La traducción castellana se ha impreso una vez solamente por Alonso de Villadiego, sacada su copia de un solo original y no de muchos, como convenía, y con varios descuidos, que eran forzosos en un hombre que creyó haberse escrito la obra originalmente en castellano en tiempo de los reyes godos, y por eso dice ser lenguaje más puro que el de las Partidas» (pág. V).

[35] Esta anotación no tiene correlato exacto en M1792: *criados en los montes*.

poco el genio y costumbres de aquellos pueblos de los que habían tenido originalmente, pues no habiendo mudado de clima, de gobierno ni de legislación, las demás causas no pudieron haber influido en ellos, sino ligeramente; por consecuencia, no pudieron alterarlos. Después acá, el gobierno moderado, la nueva legislación, el comercio con extranjeros, y la cultura de los últimos tiempos introducida en los países más retirados, han dulcificado y pulido la rudeza de las primeras costumbres de los asturianos. Pero siempre los distinguieron el pundonor, la buena fe, el amor a su libertad y a su patria, y la constancia en los peligros. Y a pesar del influjo de estas causas extrañas, si se registran con ojos filosóficos los rincones de aquella provincia, se hallarán aún en ellos muchos asturianos que son puntuales copias del retrato que hizo Estrabón de sus mayores[36].

16.ª *Es de ella indigno, / quien al buen nombre y fama le prefiere*[37]

Acto 3.° [vv. 1146-1147]

Esta honrada delicadeza con que Rogundo previene las ideas del tirano, y la constancia con que rechaza después sus propuestas, descubren todo el carácter de un noble descendiente de los Godos, nacido en un clima templado y educado bajo un gobierno monárquico y una legislación marcial. Si a presencia de su dama vacilase

[36] El texto de Estrabón al que Jovellanos se refiere es este: «Todos los montañeses son austeros, beben normalmente agua, duermen en el suelo y dejan que el cabello les llegue muy abajo, como mujeres, pero luchan ciñéndose la frente con una banda. Comen principalmente chivos, y sacrifican a Ares un chivo, cautivos de guerra y caballos. Hacen también hecatombes de cada especie al modo griego, como dice Píndaro: *de todo sacrificar cien*. Realizan también competiciones gimnásticas, de hoplitas e hípicas, con pugilato, carrera, escaramuza y combate en formación. Los montañeses, durante dos tercios del año, se alimentan de bellotas de encina, dejándolas secar, triturándolas y luego moliéndolas y fabricando con ellas un pan que se conserva un tiempo. Conocen también la cerveza. El vino lo beben en raras ocasiones, pero el que tienen lo consumen pronto en festines con los parientes. Usan mantequilla en vez de aceite. Comen sentados en bancos construidos contra el muro y se sientan en orden a la edad y el rango. Los manjares se pasan en círculo, y a la hora de la bebida danzan en corro al son de la flauta y trompeta, pero también dando saltos y agachándose, y en Bastetania danzan también las mujeres junto con los hombres cogiéndose de las manos. Todos los hombres visten de negro, sayos la mayoría, con los que se acuestan también sobre jergones de paja. Utilizan vasos de madera, igual que los celtas. Las mujeres van con vestidos y trajes floreados. En vez de moneda unos […] y los que viven muy al interior se sirven del trueque de mercancías, o cortan una lasca de plata y la dan. A los condenados a muerte los despeñan y a los parricidas los lapidan más allá de las montañas o de los ríos. Se casan igual que los griegos. A los enfermos, como antiguamente los egipcios, los exponen en los caminos para que los que la han pasado les den consejos sobre su enfermedad. Para las subidas del mar y los pantanos usaban, hasta la época de Bruto, embarcaciones de cuero, pero hoy día incluso las talladas a partir de un solo tronco son ya raras. Su sal es púrpura, pero blanca una vez molida. Éste, como he expuesto, es el género de vida de los montañeses, y me refiero a los que jalonan el flanco norte de Iberia: galaicos, astures y cántabros hasta llegar a los vascones y el Pirene; pues el modo de vida de todos ellos es semejante» (Estrabón, *Geografía*, libro III, cap. 3, § 7; edición de María José Meana y Félix Piñero, Madrid, Gredos, 1992, vol. II, págs. 85-87).

[37] Esta anotación no tiene correlato exacto en M1792: *Son harto indignos / los que al buen nombre y fama la prefieren*.

un solo instante entre la muerte y la renuncia de sus derechos a la mano de Dosinda, sería indigno de los títulos que le aplicamos en este drama.

17.ª *Vieron llegar al duque de Cantabria*

Acto 3.º [v. 1277]

Porque alguno puede creer que Pelayo sale muy tarde a la escena es preciso dar aquí las razones que hemos tenido para retardar tanto su salida. Suponemos al espectador con una suma inquietud, nacida del deseo de su arribo y del temor de que no llegue a tiempo. El peligro de Rogundo y la suerte de Dosinda deben interesarle igualmente, y por lo mismo la incertidumbre en que está de la vuelta de Pelayo, confusamente anunciada por Suero, debe excitar una grande inquietud en los corazones.

Preso Rogundo y destinado al suplicio, queda Dosinda sin recurso, y el tirano sin estorbos. Si la resistencia de aquélla es uno, lo es muy débil. Trata Munuza de removerle con ruegos, aunque en vano; le ofrece una corona y la recusa; por último, le propone el perdón y la vida de su esposo en premio de su condescendencia. Pero despreciando el mismo Rogundo este partido, va a completar Munuza sus crueles designios. ¿Adónde (dirá entretanto el espectador) se entretiene Pelayo? Este Pelayo que será el protector de la inocencia perseguida, de la virtud atropellada, del honor oprimido… ¿Qué otra situación hubiera sido oportuna para el arribo de Pelayo? A su arribo todo muda de aspecto, y el espectador, sin perder su primer interés, entra en nueva curiosidad, y empieza a interesarse en la persona de Pelayo, a observar su conducta y a esperar con inquietud el progreso y término de toda la acción.

18.ª *Que el hijo de Favila*

Acto 3.º [v. 1369]

El Cronicón de Albelda hace a D. Pelayo hijo de D. Bermudo; pero es una clara equivocación, que no atribuimos al autor, sino al copiante; todos los demás escritores, antiguos y modernos, le hacen hijo de aquel Favila de quien ya hemos dado noticia en la nota 9[38].

[38] C1832: *del n.º 19*. Pudiera parecer cuestión menor, pero esta remisión interna, junto a la exactitud de las referencias bibliográficas citadas a lo largo de todo el texto, demuestra que estas notas, tal como las conocemos, son ya el texto definitivo, cerrado y listo hasta el menor detalle para la edición. Por otro lado, al hacer a Pelayo hijo de Bermudo, el *Albeldense* lo hacía nieto de Rodrigo, subrayando la continuidad institucional; es la versión *ad Sebastianum* la que dice que es hijo del duque Favila: *Pelagium filium quondam Faffilani ducis ex semine regio*

19.ª *Sobre un luciente escudo*

Acto 4.º [v. 1703]

Los godos, después de haber elegido rey, hacían con él una solemne elevación. Esta ceremonia se ejecutaba en el campo, donde poniendo al nuevo rey sobre un escudo, le levantaban en alto a vista de todo el ejército, entre el ruido de las aclamaciones públicas, y al son de los instrumentos militares[39] (Casiodoro, lib. 10, cap. 31[40]. Valenzuela, *Discurso sobre la introducción de los godos en España, su elección, coronación,* etc. Manuscrito)[41].

20.ª *A adorar su sepulcro*[42]

[Acto 4.º, v. 2007]

El sepulcro de Mahoma se ve aún hoy día en uno de los ángulos de la gran mezquita de Medina, a donde hacen frecuentes peregrinaciones los sectarios de aquel impostor.

---

principem elegerunt. La referencia del *Albeldense,* en el tomo XIII de *La España sagrada* de Flórez que Jovellanos poseía (Madrid, Antonio Marín, 1756, pág. 449).

[39] Jovellanos vincula esta ceremonia con el origen de las danzas de espadas en la *Memoria sobre las diversiones públicas*: «Todas sus mudanzas o evoluciones terminan en una rueda en que los danzantes, teniendo recíprocamente sus espadas por la punta y pomo, forman la figura de un escudo. Formada, sube en él el caporal o guión de la danza, y alzado por sus camaradas en alto y vuelto en torno a los cuatro puntos principales del mundo, hace con su espada ciertos movimientos como en desafío de los enemigos de su gente. Los que saben la fórmula de la elevación de los reyes visigodos poco trabajo tendrán en atinar con el origen, o por lo menos con el tipo de esta danza» (OC, IX: 206).

[40] Cita la *Historia Gothorum* de Magnus Aurelius Casiodorus, por la *Opera* (Colonia, 1622), que consta en su biblioteca de 1778 (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 346). En su capítulo XXXI, «Universis Gothis Vitigis Rex», se «*declarat ubi et qualiter fuerit electus, potentia armorum Gothorum*».

[41] Remite a *Relación y tratado de la introducción del reino de los godos en España, de la unción, coronación y elección de los Reyes de Castilla y de León, y sucesión hereditaria; y del juramento, origen y nombre de Príncipe de Asturias y de Infantes* de Antonio de Herrera. Una copia procedente del Palacio Real se halla en la BNE, en un facticio titulado *Primera parte de las varias epístolas, discursos y tratados de Antonio de Herrera a diversos claros varones: las cuales contienen muchas materias útiles para el gobierno político y militar, con un elogio de la vida y hechos de Cristóbal Vaca de Castro, del Consejo Supremo y Gobernador de los Reinos del Perú* (BNE, Mss/1035; el discurso en fols. 86v. y ss.). Tras describir el sistema de elección del rey, señala: «La elección había de ser en ciudad metropolitana, o en Iglesia catedral de obispo, y esto era lo mismo que alzar, levantar, recibir o conformarle por Rey, y la ceremonia era que la noche antes había de velar en la Iglesia y después oír misa y ofrecer púrpura (porque la púrpura significa grandeza y dignidad real y también ofrecían moneda y comulgaban, y cuando le querían levantar por Rey, subía sobre su escudo, tomándole los ricos hombres y diciendo el Pueblo tres veces en voz alta, Real, Real, Real».

[42] En M1792 no figura el verso a que hace referencia esta nota: *¿podréis sufrir que sobre vuestras aras / venga a erigir sus templos la impostura? /Víctima del error y las violencias, /vaya a incensar al impostor de Arabia /y a adorar su sepulcro a otras regiones. /¡Oh buen Dios, alejad de nuestras almas /el temor de un destino tan funesto!*

21.ª *Del hueco de las tumbas*

Acto 5.º [v. 2294]

No faltará algún escrupuloso que culpe el extremo a que llega en este lugar el dolor de Dosinda, o el entusiasmo del poeta, que le hace ver y oír las sombras de los inocentes, muertos a mano de Munuza. Pero este pasaje tiene a su favor tantos ejemplares en los poetas antiguos y modernos, que nadie podrá culparle sin temeridad. La Alceste de Eurípides, cercana a la muerte, dice a su marido que está oyendo las voces de Carón, que llega a buscarle en su funesta barca. La Fedra de Racine ve desplomada la urna de Minos sobre su cabeza. La Ciane de D. C. M. T. oye también desde Siracusa los latidos del Cerbero y el ruido de los remos de la barca de Aqueronte[43]. El Edipo de M. V. corre por la escena, huyendo de las furias que le persiguen[44]. Estos y otros ejemplos, igualmente ilustres, son bastantes para probar que tiene también sus éxtasis el dolor.

22.ª *Muere, infame*

Acto 5.º [v. 2358]

Uno de los defectos que se achacan en el día a nuestros dramáticos es esta concurrencia de ideas unívocas en dos distintas personas a un mismo tiempo. Confieso que sobre este punto han llevado la ridiculez hasta el extremo algunos autores cómicos. Pero la primera regla del poeta en esta materia, como en todas las de su resorte, es la imitación de la naturaleza. Si alguno creyere que no es conforme a ella lo que hablan Munuza y Rogundo, Dosinda y Achmet en la situación supuesta, consiento desde luego en que se me haga el mismo cargo que se ha hecho a otros malos poetas.

[43] Jovellanos hubo de conocer *La Ciane de Siracusa* en manuscrito, pues no llegó a editarse. Jovellanos barajó mencionar a Trigueros en el prólogo, según atestigua el borrador I, donde se lee: «Además de la citada, hemos leído otras dos tragedias escritas sobre tan pura acción, una por D. C. M. T., sujeto único, talento, literatura y aplicación bien conocidos de nuestros literatos, y cuyo singular talento para la poesía dramática es conocido de todos y brilla en distintas composiciones que corren inéditas, entre las que conozco las siguientes tragedias: *El Guzmán*, *La Cyane o los Bachanales*, composición admirable y digna del teatro de Atenas, la *Fedra*, el *Viting*, y dos excelentes comedias con los títulos de *Juan de buena alma* y de *El indiscreto*». Sobre el teatro de Trigueros véase Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado,* págs. 178-225.

[44] Éste es el único testimonio de que Jovellanos conociera el *Edipo* de *M[onsieur] V[oltaire]*, que estaba prohibida desde 1762, como el resto de obras que tenía: el *Voltaire peint par lui-même*, la versión inglesa de la *Historia de Carlos XII* (Dublín, 1732)*, Mérope, L'Orphelin de la Chine* y *Les Pélopides, ou Atrée et Thieste* (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* refs. 378, 509, 510, 518, 826). Años después, como censor aprobará la traducción de la *Alcira* (OC, IX: 80-81).

[Apología sobre la existencia de don Pelayo, restaurador de España]

[Este texto se perdió, pero hay dos testimonios de peso sobre su existencia e intención. Ceán Bermúdez señala que acompañaba a la tragedia «una larga y erudita disertación sobre la existencia de don Pelayo, que también había escrito con motivo de satisfacer a las dudas que acerca de esta misma existencia manifestara don Gregorio Mayans en la *Defensa del rey Witiza* que acababa de publicar en Valencia». Y González de Posada señala que «la tuvo en Madrid para imprimir, con una *Apología sobre la existencia de D. Pelayo, restaurador de España*, contra D. Gregorio Mayans, que en la *Defensa de Witiza* dejó caer alguna duda del héroe»[1]. Dado que el título de González de Posada parece más exacto, fiamos de él.

Según atestiguan los dos biógrafos, motivó la escritura de este texto la *Defensa del rey Witiza* de Gregorio Mayans, escrita en 1759 pero publicada en 1772[2]; esto es: la redacción se produjo de forma inmediata a la publicación de Mayans y al tiempo que revisaba la tragedia, que según Ceán acabó de corregir en 1772, y por tanto tragedia y apología formaban en 1773 un conjunto reivindicador de la figura de Pelayo, cuya existencia Mayans ponía en cuestión —una vez más—, dado el silencio que sobre Pelayo y la rebelión asturiana se encontraba en el cronicón del Pacense (753) y en la crónica mozárabe que continuaba a Juan de Bíclaro].

[1] El testimonio de Ceán Bermúdez, en apéndice; Carlos González de Posada, *Biblioteca Asturiana,* pág. 56.

[2] Valencia, Joseph Tomás de Orgá Impresor, 1772; Gregorio Mayans i Siscar, *Obras completas* (edición Antonio Mestre Sanchis), tomo I, Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1983, págs. 583-621.

Prólogo para la representación gijonesa de 1782

¡Gracias al cielo, oh nobles compatriotas,
que por vuestra ventura llegó el tiempo
de recordar los hechos memorables
en que cifra su gloria nuestro pueblo!
Llegó por fin el día venturoso,
el día de esplendor y de contento,
en que Gijón segunda vez los triunfos
admirará de aquel heroico, excelso
rey, que a su patria y su nación cautivas
supo librar del yugo sarraceno.
Los triunfos de Pelayo y sus virtudes,
su constancia, su fe, su amor, su celo
por la causa común, serán hoy día
de vuestro gozo y diversión objeto.
No creáis, pues, que el noble afán que pudo,
a costa de fatigas y desvelos,
reunir tantos jóvenes ilustres
en una voluntad y en un deseo,

[*Prólogo*] Jovellanos escribió este poema a modo de prólogo con vistas a la representación de *El Pelayo* en Gijón en 1782. Únicamente se conserva el borrador autógrafo (BNE, ms. 12958, carp. 29), que fue publicado por Georges Demerson («Quatre poèmes inédits de Jovellanos», *Bulletin hispanique,* t. LVIII, n.º 1 (1956), págs. 36-47; el poema en págs. 43-45), y posteriormente en edición crítica por Caso González (*Poesías de G. M. de Jovellanos,* Oviedo, RIDEA, 1961, págs. 200-203; y OC, I: 198-199). Cabe destacar que está escrito en endecasílabos asonantados, como la propia tragedia que a continuación se representa. La reproducción permite apreciar que se trata de un borrador con abundantes correcciones, que suman hasta cuatro versiones para un mismo verso, y que las más responden a factores métricos. Dado que se percibe claramente la cronología de los cambios, reconstruyo la versión original de los versos desechados y las sucesivas correcciones, teniendo a la vista el trabajo ecdótico de Demerson y Caso González.

[v. 10] CG1984: *supo librar del yugo serraceno*

[vv. 11-12] *Los triunfos de Pelayo y sus gloriosos / trabajos*

aspira sólo a divertir un rato
20 vuestra curiosidad, y entreteneros,
a expensas del decoro y la modestia,
con un frívolo y vano pasatiempo.
No, su objeto es más noble y encumbrado,
y su intención más digna del esfuerzo
25 de espíritus sublimes, que propicio
a cosas grandes encamina el cielo.
El amor de la patria, que fue el numen
a cuya ardiente inspiración el fuego,
la pasión y el furor debió el poeta,
30 y el que horror y ternura dio a sus versos,
será también quien mueva nuestro labio,
quien dirija y encienda nuestro acento,
para excitar con fuerza irresistible
la lástima y el susto en vuestros pechos.
35 Feliz el corazón que los virtuosos
extremos de Rogundo, el lastimero
gemir de la inocente y fiel Dosinda,
y los nobles y heroicos sentimientos
del gran Pelayo, honrare con su llanto.
40 Sus lágrimas serán noble argumento
de que la humanidad tierna y sensible
y el patrio amor habitan en su centro.

[v. 21] *a costa del decoro y la modestia,* pero ya utilizaba *a costa* en v. 16.

[v. 23] La idea de que el objeto de la poesía ha de ser «noble y encumbrado» la había formulado en términos similares en la epístola a los salmantinos enviada a Meléndez en 1776, uno de los hitos poéticos del siglo: reclama allí que la poesía se ocupe de «más nobles asuntos», proponiendo a los jóvenes poetas, adormecidos por las jorguinerías de las magas salmantinas, el abandono del género anacreóntico y pastoril eminentemente amoroso, pues *en vano de su pecho, penetrado / del forense rumor y conmovido / al llanto del opreso, de la viuda / y huérfano inocente, presumiera / lanzar acentos dulces* (OC, I: 85-93). La poesía neoclásica rococó era el objeto preferido de poetas como Cadalso y Meléndez Valdés, pero se proponía ahora explorar nuevos temas, más acordes con los parámetros ideológicos de la Ilustración (Elena de Lorenzo Álvarez, *Nuevos mundos poéticos. La poesía filosófica de la Ilustración,* Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002, págs. 91-118).

[v. 30] CG1984: *y el horror y ternura dio a sus versos*

[v. 33] Primera versión: *para inspirar con fuerza irresistible*

[vv. 35-39] *Dichoso el corazón que a los virtuosos / extremos de Rogundo, el lastimero / gemir de la inocente y fiel Dosinda, / y a los grandes y heroicos sentimientos / de Pelayo responda con su llanto.*

[v. 42] Primera versión: *y el patriotismo habitan en su pecho*; segunda versión: *y el amor patrio habitan en su pecho*

¿Y quién, en medio del afán y el susto
en que veréis fluctuar por algún tiempo
la suerte de la patria, quién sus ojos
podrá tener enjutos y serenos?
Así también con abundoso llanto
honró algún día el delicado griego
los trabajos de Aquiles, que de infamia
libró a su patria en Troya; así un tiempo
sintió el fuerte romano de sus héroes
los ilustres afanes, cuando al pueblo
de Atenas y de Roma en sus teatros
los ofrecía el peregrino ingenio
de Eurípides y Séneca. Si humilde
aún no pudo igualar tan alto ejemplo
el coturno español, la culpa es suya.
Solo ocupada en lúbricos objetos
la ibera musa casi por tres siglos,
no aspiró a celebrar los altos hechos
que de esplendor llenaron nuestra patria

[v. 43] Comenzó a escribir: *Triste de aquel,* tachado, quizá por resultarle muy evidentes los ecos renacentistas de una fórmula recurrente en Boscán, la epístola a Fabio… Luego: *pero estas mismas lágrimas la paga / y el galardón serán de nuestro esfuerzo,* tachado. Después *¿y quién podrá en medio del afán y el susto,* pero luego desplazó el verbo al final de la interrogativa (v. 46).

[v. 48] *honrar solían los sensibles griegos*

[v. 51] Este verso, con cuatro sucesivas redacciones, es buen exponente del trabajo de revisión a que fue sometido el texto: *lloró la excelsa Roma de sus héroes*; luego, *lloró el fuerte romano de sus héroes*; después, *de sus héroes lloró el fuerte romano*; y finalmente, *sintió el fuerte romano de sus héroes*.

[v. 52] *los ilustres trabajos, que al teatro*

[vv. 53-55] *de sus insignes trágicos al ritmo / ofrecían ~ congregado ~ miraba,* luego *representaba a los curiosos pueblos* después *los ofrecían a los curiosos pueblos,* más tarde *los ofrecía el peregrino ingenio / en Atenas y Roma,* y finalmente *los ofrecía el peregrino ingenio / de Eurípides y Séneca.* En cuanto a Eurípides, su *Ifigenia en Aulide* había dado lugar a la tragedia homónima de Racine, que Jovellanos había traducido en 1769, el mismo año en que escribió *El Pelayo*. Respecto al dramaturgo de referencia de la Roma imperial, consta en el catálogo de su biblioteca sevillana (refs. 430 y 432) que Jovellanos poseía las tragedias de Lucio Anneo Séneca en edición de J. F. Gronovius (*Tragoediae*, Amsterdam, 1662), así como el «Tratado de la Tragedia latina y comento a las de Lucio Séneca por el P. Martin Ant. del Rio jesuita … Lat. Amberes, 1593. 2 [vols.] 4.° Perg.», esto es, la *Syntagma tragoediae latirnae in tres partes distinctum* (Antuerpiae, ex officina Plantiniana, 1593) del jesuita Martín Antonio del Río, determinante en la difusión de las tragedias de Séneca en Europa y en que precisamente se establecen analogías de sus tragedias con las de Eurípides.

[v. 56] *si aún no pudo llegar a estos ejemplos*

[vv. 58-59] *sólo ocupadas en lúbricos objetos / las españolas musas.*

y de pasmo algún día al universo.
¿Y no ha de haber quien libre de esta nota
el Parnaso español? ¿Ni quien, oyendo
65 de la vehemente y grave Melpomene
la flébil voz, se rinda a sus preceptos?
¡Sea tuyo, oh Gijón, aqueste lauro!
Y de ti España el generoso ejemplo
reciba de loar en sus escenas
70 las domésticas glorias. Si este intento
imitan otros pueblos, ¡cuántos héroes,
cuántas hazañas y gloriosos hechos,
dignos de eterna y singular memoria,
saldrán del hondo olvido! Tal deseo,
75 si no os parece de alabanza digno,
¡oh caros compatriotas! a lo menos
lo será de disculpa a vuestros ojos.
Oíd, y perdonad nuestros defectos.

[vv. 61-62] *que ilustran nuestra historia,* luego *que de esplendor y gloria nuestra patria / llenaron y de pasmo al universo,* después, *que de esplendor llenaron nuestra patria / y de pasmo algún día al universo.*

[vv. 64-66] *al Parnaso español? ¿Ni quien prefiriendo / de la llorosa y grave M. / la heroica voz se rinda a sus preceptos?*

[v. 65] La acentuación ha de ser *Melpomene* y no *Melpómene,* pues en tanto esdrújula habría que restar una sílaba y trastocaría la métrica. En los versos de Jovellanos es habitual que sea palabra llana, como en los heptasílabos *la grave Melpomene / en tanto con severo / semblante me miraba*, o en los hexasílabos *sólo Melpomene / en tal ocasión / adusta y tacaña / con él se mostró* (OC, I: 78, 218).

[vv. 67-68] *sea nuestro este lauro, o compatriotas. / Reciba España el generoso ejemplo*

[vv. 70-72] *Tal intento / si nos os parece,* luego *Tal intento / si de alabanza digno no os parece / de disculpa deberá serlo a lo menos,* después, *Tal intento / si de alabanza digno no os parece / de perdón deberá serlo a lo menos.* Finalmente, todo fue tachado y reescrito.

[vv. 73-74] *que ahora están en torpe olvido envueltos / resonarán*

[v. 76] *al menos de perdón deberá serlo,* luego *nobles espectadores, a lo menos*, y finalmente *oh caros compatriotas a lo menos*

Borrador I del prólogo a *El Pelayo*[1]

Allá va mi tragedia sin patronos ni aprobantes. Si no los lleva no es porque no los necesita, sino porque no los tiene. Es verdad que no los tiene porque no los ha buscado. Quiero decir que, aunque la poesía es al presente, y lo ha sido en todo el siglo, una profesión abierta y despreciable, las tragedias empiezan ya a tener alguna aceptación y se hallan personas de elevado carácter que no se desdeñan de proteger a los que dedican sus luces a la perfección de esta clase de poesías. ¿Y sería yo tan desgraciado que me faltase un mecenas?

¿Pero qué se adelanta con interesar a un poderoso en la protección de un drama nuevo, cuyo mérito no se habrá de graduar por las facultades del mecenas ni por el número de los aprobantes? Las dedicatorias, hijas unas veces[2] de la necesidad y otras de la lisonja, ni aprovechan al sujeto que las recibe ni hacen honor a la persona que las forma. En fin, yo no tengo necesidad de pedir ni humor para lisonjear; por esto va mi tragedia sin patrono.

¿Pero no le lleva ella misma consigo? Los buenos españoles protegerán, sin más razón que la de ser españoles, un drama en que se procuran ensalzar las glorias de la patria. El nombre sólo de Pelayo, nombre dulce y respetable a todo el mundo, tiene en sí todos los títulos de protección que yo necesito, cuando presento mis tareas a una nación que sabe estimarse. Sí, mi protector es el héroe de mi nación, mis aprobantes son todos mis paisanos.

Por lo mismo, se me dirá, una obra que sale al público con tan buenos auspicios no necesita prólogo. En los prólogos ya no se leen más que disculpas del autor sobre

[1] Este borrador formaba una parte de una serie de manuscritos vinculada a *El Pelayo*, formada por los dos borradores del prólogo y los *Reparos* y conservada en la Biblioteca del Instituto Jovellanos, que se perdió. Únicamente se conserva la copia de José Loredo, que facilitó a Caso González Antonio G. Rubín, y que fue editada en las *Obras completas* (OC, I: 620-624). Parte de sus argumentaciones sobre las dedicatorias y aprobaciones y sobre la dignidad de los poetas pasaron de forma condensada a la versión definitiva del prólogo.

[2] Loredo: *más veces.*

los defectos de su obra; y una obra como ésta, que puede correr sin aprobantes y patronos, podrá correr también sin prólogos.

No hay duda. Pero yo tengo que decir algunas cosas a mis lectores: cosas que ni pudieron entrar en el discurso crítico ni cupieron entre las notas históricas[3]. ¿Por qué no se les dará lugar en el prólogo?

Dejo apuntado que las tragedias tienen alguna aceptación entre nosotros. ¿Y por qué no tienen mucha? Yo lo diré.

Los grandes genios (sí, señor, los grandes genios, que también hay entre nosotros genios grandes) se desdeñan de ofrecer al público esta causa de tareas literarias; y, a pesar de la dignidad del drama trágico, no hay uno que quiera pasar por autor de una tragedia. De cuando en cuando, suele algún gran genio reposar en esta especie de trabajo dulce y agradable, de otros trabajos más serios y penosos: pero los preciosos frutos de estos ocios se quedan sepultados en el olvido. Un amigo y otro amigo suelen, después de grandes misterios, merecer la confianza del autor y ver de paso su obra, hasta que al fin la indiscreción o la franqueza de este amigo revela el sigilo y se hace más conocido el fruto y el sudor del poeta, pero siempre andan estas obras a sombra de tejados, las más veces anónimas, y muchas corrompidas y viciadas por los copiantes. Entretanto se angustia el poeta y teme que, descubierto su nombre, pasará por autor de una tragedia[4].

Yo no creo que ofendo a los autores de algunas tragedias que han llegado a mis manos, aunque revele sus nombres, después que la facilidad de sus amigos o la curiosidad de los literatos los ha hecho públicos. El mérito de las composiciones los pone a cubierto de cualquier recelo que puedan tener sobre este punto. Y, a no estar seguro de que sólo su modestia los hace apetecer la oscuridad, no sería indiscreto.

¿Por qué se habrá negado D. E. R. a publicar su *Guzmán*[5]? ¿En qué consiste que nuestros poetas hayan abandonado el drama trágico, dedicándose únicamente al cómico por espacio de dos siglos? ¿Acaso porque este último era conforme al gusto de la nación? Pero la gravedad de la nación española no podía preferir un espectáculo jocoso a las representaciones serias, más estudiosas y conforme a su carácter. Luego es menester buscar otra causa a esta preferencia.

[3] Se refiere a la *Apología sobre la existencia de don Pelayo* (hoy perdida) con que respondía a la defensa de Witiza de Gregorio Mayans y a las *Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra*.

[4] Circular encubierto y publicarse de forma anónima y en versiones corrompidas por copiantes, tal fue precisamente lo que sucedió finalmente con *El Pelayo*. Ceán Bermúdez afirmaba que estaba previsto que *El Pelayo* hubiera sido publicado «bajo un nombre supuesto», y recuérdese que su propia edición de *El delincuente honrado* fue publicada en 1787 bajo el pseudónimo de *Toribio Suárez de Langreo.*

[5] Jovellanos insertó la nota que sigue al hilo de la 5.ª del *Pelayo*: «Tres tragedias corren manuscritas con este mismo título. Hablo de la del señor D. E. R., que es la mejor de cuantas se han escrito hasta ahora en nuestro idioma, y digna del teatro de Atenas».

No se puede dudar que la nación abrazó con gusto las representaciones cómicas. En todo el siglo pasado tuvieron éstas entre nosotros la mayor aceptación, y a pesar de la corrupción y extravagancia que introdujo en ellas el mal gusto de nuestros dramáticos, se vio que los príncipes, las personas ilustradas y el pueblo las oía con gusto y se deleitaba en ellas.

Pero, si no me engaño, era la necesidad quien hacía el mérito de aquellas composiciones y obligaba a estimarlas, porque ni entonces se conocía en España cosa mejor, y como la corte y la nación gustaban del teatro, fomentaban las representaciones que únicamente se conocían.

Si no me engaño, en medio de la misma corrupción se descubre alguna preferencia hacia el drama trágico, no sólo en que los mismos poetas, arrastrados de su genio, se esforzaron por dar a la comedia toda la majestad y grandeza que es propia del drama trágico, sino también porque introdujeron en la misma comedia infinitas acciones verdaderamente trágicas, ya por el éxito fatal a las personas inocentes o viciosas, que tenían el principal interés en la acción, y ya por el modo de conducir las mismas acciones, procurando, aunque por medios equivocados, inspirar la lástima o el temor, pintar como amable la virtud y como aborrecible el vicio, para purgar por medio de estos sentimientos el corazón de los espectadores.

El caso es que las composiciones de esta clase tenían más particular aceptación entre nosotros, y se veían siempre con singular gusto. Y es buena prueba de esto el que en el día se conservan aún sobre el teatro, y se oyen con aplauso por las personas del gusto antiguo, *El mayor monstruo*, *El conde de Sex*[6], *El garrote más bien dado*, *Los infantes de Lara*, *D.ª Inés de Castro*, *La judía de Toledo* y otras innumerables que pudieran citarse. *El sacrificio de Iphigenia*[7].

Si algún curioso quisiese tomarse el trabajo de hacer análisis de nuestras comedias hallaría entre ellas un número que, ya por la esencia de su acción, ya por el modo de conducirla y ya, en fin, por los personajes interesados, merecen, aunque malas, el nombre de tragedias, de forma que se puede asegurar sin reparo que, si

[6] Loredo: *El conde de Éfeso.* Debía de decir *El conde de Essex,* pero en este contexto de obras españolas no tiene sentido que cite la tragedia de Thomas Corneille, sino *El conde de Sex,* que también es el de Essex, de Antonio Coello.

[7] La mayoría de las obras citadas en este borrador fueron representadas en Sevilla en los años que van desde que Jovellanos llegó y el de redacción del prólogo en 1773. *El mayor monstruo los celos* y *El garrote más bien dado o Alcalde de Zalamea* de Calderón fueron representadas en 1771, 1772 y 1773; *El conde de Sex* de Antonio Coello en 1771 y 1772; *Reinar después de morir*. *D.ª Inés de Castro* de Luis Vélez de Guevara en 1771 y 1772; *La judía de Toledo y hermosa Raquel* de Juan Bautista Diamante, en 1771 y 1773; y *El sacrificio de Ifigenia* de Racine en traducción de José de Cañizares en 1771 y 1773 (Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro,* págs. 270-295). No hay constancia de que se representara *Los siete infantes de Lara* de Matos Fragoso, pero sí de *El rayo de Andalucía y genízaro de España* de Álvaro Cubillo de Aragón sobre la venganza de Mudarra en 1772.

los extranjeros tienen mayor número de buenas tragedias que nosotros, nosotros tenemos más tragedias que ninguna otra nación[8].

Esta inclinación al drama trágico ha producido desde la mitad del presente siglo un número considerable de buenas tragedias, ya originales, ya traducidas de otros idiomas. Todo el mundo conoce la *Virginia* y *Athaúlfo* del Sr. Montiano, la *Athalía* del Sr. Llaguno, el *Británico* de Sr. Iguren, la *Hipermenestra* y el *Tancredo* de dos anónimos, el *Sesostris* de R. de la Cruz, la *Lucrecia* y la *Hormesinda* del Sr. Moratín, el *D. Sancho García* del Dor. C… (¿por qué ocultará su nombre este erudito, cuando sus obras le ponen a cubierto de cualquier recelo?[9]) y algunas otras que no tengo en memoria y entre las cuales hay algunas que no sólo prueban que hay entre nosotros el genio necesario para las composiciones heroicas y grandes, sino también que pudiéramos avergonzar a los que hoy nos desacreditan, si con sujeción a las reglas cultivásemos este ramo, el más difícil y el más noble de toda la poesía[10].

Pero aún es mayor el número de tragedias que andan en manos de los curiosos y aficionados. Entre las que han llegado a mi noticia hay algunas dignas del teatro de Atenas. En obsequio del público daré más puntual noticia de las que conozco; ojalá pudiera publicar los nombres de sus autores. Pero respeto su modestia y temo, como ellos, a los sectarios del mal gusto, cuya predilección hacia las obras de los antiguos dramáticos les hace mirar con encono a cualquiera que sale del sendero común y más trillado.

[8] Se advierte cierto tono apologético, que parece un eco de la polémica que despertaron los *Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnol* de Du Perron de Castera (1738), a que contestaron defendiendo el teatro español, entre otros, Blas Nasarre con la *Disertación sobre las comedias de España* que funcionaba como introducción a su edición de las de Cervantes (1749), y Agustín Montiano y Luyando en sus dos discursos sobre las tragedias españolas (1750 y 1753).

[9] Jovellanos parece tener bastante clara la línea cronológica: cita en primer lugar las dos primeras tragedias neoclásicas que Montiano había publicado al hilo de los dos discursos sobre las tragedias españolas (Madrid: Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1750 y 1753); después la publicación de la traducción de la *Athalía* de Racine por Eugenio Llaguno y Amírola (Madrid, Gabriel Ramírez, 1754); luego la traducción del *Británico* de Racine que Juan de Trigueros publica bajo el seudónimo anagramático de Saturio de Iguren (Madrid, Gabriel Ramírez, 1752); a continuación la *Hipermenestra* de Lemierre que Olavide publica en Ibarra en 1764 y el *Tancredo* de Voltaire que Bernardo de Iriarte publica en 1765 (*Fiesta con que el Excmo. Sr. Marqués de Osuna… celebra el feliz matrimonio del Serenísimo Príncipe de Asturias*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle); Ramón de la Cruz estrena la traducción del *Sesostris rey de Egipto* de Apóstolo Zeno en 1767; *Lucrecia* es la primera tragedia publicada por Moratín (1763) a que sigue la muy mencionada *Hormesinda* de 1770; y, finalmente, Cadalso (no se comprende qué abrevia *Dor.*, si Loredo transcribió correctamente) había publicado en Ibarra en 1771 su *Don Sancho García, conde de Castilla,* como *tragedia española original por Juan del Valle* —y como José Vázquez los *Eruditos a la violeta* y los *Ocios poéticos* en 1772—.

[10] [Nota de Jovellanos]: «Cuando estaba formando este prólogo llegó a mis manos el *Ensayo sobre el Theatro español* y las dos composiciones del Sr. Latre. Los inteligentes saben cuánto pueden contribuir estas bellas y recientes producciones a la confirmación de mis ideas». Se refiere al *Ensayo sobre el teatro español* (Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772) que Tomás Sebastián y Latre, secretario del Consejo, dedicó al conde de Aranda, y que incluía las refundiciones de una tragedia y una comedia: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla y *El parecido en la corte* de Moreto. Como se ha señalado, precisamente Latre hace llegar un ejemplar a Pablo de Olavide el 9 de febrero de 1773 (Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro,* pág. 88), lo que refuerza el dato de Ceán Bermúdez de que el prólogo (y este borrador) se redactó en 1773.

Sin embargo, como los nombres de muchos se han hecho públicos, ya por la facilidad de sus amigos, que los han revelado, y ya porque los curiosos han inventado otros medios de descubrirlos, creo que no los ofenderé en indicarlos con las iniciales de sus nombres, dejándolos siempre a cubierto de la conjura pública y del ceño de los parciales del gusto antiguo.

Por todas razones se debe el primer lugar al *Guzmán* de D. E. R., composición sublime y admirable por la pureza y sublimidad de su estilo, por la armonía y corrección de sus versos, por el espíritu, la energía, la moralidad y sublime filosofía que brilla en las sentencias, por la sencillez y la heroicidad de sus máximas, y en fin, por estar tan llena de ternura, de gravedad y patriotismo que merece el nombre de tragedia de la nación, y su autor todas las distinciones que concedió la Francia al *Sitio de Calais*[11].

Como la heroica y nunca bien alabada acción de D. Alonso Pérez de Guzmán es tan gloriosa, tan trágica, tan grande, otros eruditos la eligieron también por asunto de sus composiciones. Además de la citada, hemos leído otras dos tragedias escritas sobre tan pura acción, una por D. C. M. T., sujeto único, talento, literatura y aplicación bien conocidos de nuestros literatos, y cuyo singular talento para la poesía dramática es conocido de todos y brilla en distintas composiciones que corren inéditas, entre las que conozco las siguientes tragedias: *El Guzmán*, *La Cyane o los Bachanales*, composición admirable y digna del teatro de Atenas, la *Fedra*, el *Viting*, y dos excelentes comedias con los títulos de *Juan de buena alma* y de *El indiscreto*[12]. La segunda está escrita por Dn. J. O. y, aunque no la hemos visto, nos aseguran está bien escrita[13]. Otra sobre el mismo asunto se suena haber escrito cierto personaje *erudito* más inclinado a las letras que los demás de su clase, pero las noticias que tenemos sobre este punto son poco seguras y no nos atrevemos a afirmarlo[14].

[11] *El Guzmán* de Enrique Ramos es el único que finalmente se menciona en la versión acabada del prólogo.

[12] Sobre el teatro de Trigueros véase Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado. Cándido María Trigueros,* págs. 178-225; y *Sevilla y el teatro,* págs. 82-85. *La Cyane o los Bachanales* estaba compuesta en 1767; y de 1768 eran *Los Guzmanes, Viting, Don Amador o el indiscreto* y la adaptación del *Tartufo* de Molière *Juan del buen alma.* La atribución de la traducción de la *Fedra* de Racine sería una confusión pues, hasta donde sabemos, es obra de Pablo de Olavide.

[13] Ya he señalado que en este caso no hay certeza, pero el censor de comedias Juan de la Hoz y Mota figura como *de la Oz* en los libros de cuentas de los corrales de Madrid (John E. Varey y Charles Davis, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719: estudio y documentos,* London, Tamesis Books, 1992, pág. 93) y creo que se trata de su refundición *El Abraham castellano y blasón de los Guzmanes,* precisamente impresa en Sevilla (Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales,* pág. 239). Además, Jovellanos propondrá *El castigo de la miseria* para ser representada en París (OC, XII: 397).

[14] Se remite ahora a un cuarto *Guzmán* obra de un autor «*erudito* más inclinado a las letras que los demás de su clase», que no se enumera en el prólogo precisamente porque como dice «las noticias que tenemos sobre este punto son poco seguras y no nos atrevemos a afirmarlo». Las posibilidades son muchas, pero enumero algunas cercanas en el tiempo. Considerando que el *Guzmán el bueno, gobernador de Tarifa* de Antonio Valladares se data en 1779 (Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales,* pág. 454) y que Jovellanos no lo llamaría precisamente

Otra tragedia conocemos de singular mérito, escrita con el título *La Raquel* ya hace algunos años. Es también composición excelente y de singular mérito, pero ha sido tan desgraciada como su autor[15].

Hay una buena tragedia con el título de *Egilona* o *Abdalaziz*, de Dn. L. M.[16]; otra sagrada intitulada *Judit*, de Dn. D. de A.[17], bien escrita y llena del fuego que sabe inspirar el autor a todas sus obras.

Todas estas tragedias ponemos en el número de las originales inéditas, pero hay otras muchas traducidas del italiano y el francés, algunas nada inferiores a sus originales.

---

erudito, cabe pensar: 1) que creyera que Cadalso había escrito un *Guzmán,* pues poco antes ha dicho de él «¿por qué ocultará su nombre este erudito», el apelativo podría ser un guiño a *Los eruditos a la violeta* (1772) y puede decirse de él que es más *inclinado a las letras que los de su clase*: la militar; 2) que Jovellanos supiera algo de la versión perdida del duque de Medina Sidonia, descendiente del héroe de Tarifa, de que se dio noticia a su muerte, y que también podría ser más *inclinado a las letras que los de su clase*: la alta nobleza (Sala Valldaura, «Prólogo», Nicolás Fernández de Moratín, *Tragedias,* pág. 93); 3) que se refiera a Nicolás Fernández de Moratín: se ignora la fecha de escritura de su *Guzmán el Bueno* (publicado en 1777), que redactó habiendo conocido la de Trigueros y como ella fue encargada por el duque de Medina Sidonia (Sala Valldaura, «Prólogo», Nicolás Fernández de Moratín, *Tragedias,* págs. 93 y 98); 4) que tuviera noticia de *El blasón de los Guzmanes* de Antonio de Zamora, de quien Jovellanos podría llegar a decir que es más *inclinado a las letras* que el resto de dramaturgos populares, pues defenderá algunas de sus obras: en 1777 le decía a Ángel de Eymar: «si en lugar de juzgar de nuestros dramas por la escena, se hubiera usted dirigido a quien le señalase las mejores comedias de Calderón, Moreto, Zamora y Cañizares, hallaría en ellas cosas excelentes y dignas del más encarecido elogio» (OC, II: 92); propondrá como posible representación en París *El hechizado por fuerza* (OC, XII: 397) y en la *Memoria sobre las diversiones públicas* dirá que apenas destacan en la escena «algunos bellos dramas con que la enriquecieron Zamora y Cañizares» (OC, XII: 241).

[15] *La Raquel* de García de la Huerta se representó en Orán en 1772, pero René Andioc sitúa su redacción en torno a 1766 y esta afirmación de Jovellanos en 1773 diciendo que se escribió «ya hace algunos años» vendría a darle la razón (René Andioc, «Introducción biográfica y crítica», García de la Huerta, *Raquel*, Madrid, Castalia, 1970, págs. 20-21). Su desgracia ha de aludir a su destierro en Orán en 1769 por el procesamiento tras el motín de Esquilache; no regresó a Madrid hasta 1777.

[16] Herrera Navarro recoge cuatro obras sobre la mujer de Rodrigo: la de Trigueros, otra de Pedro Bermúdez Calderón de la Barca, otra de Valladares de Sotomayor y la *Abdalaziz y Egilona,* de José de Vargas Ponce (*Catálogo,* págs. 68, 444, 453, 466). Ninguna de las iniciales se corresponde con las L. M. que Loredo transcribe. Cronológicamente, hay que eliminar la tragedia de Valladares, datada en 1785, y la de Vargas Ponce, porque el gaditano había nacido en 1760 y dice redactar la obra en Guipúzcoa, esto es, entre 1800 y 1803 (Fernando Durán López, *José Vargas Ponce, 1760-1821: ensayo de una bibliografía y crítica de sus obras,* Cádiz, Universidad de Cádiz, págs. 50-51). Considerando que es un borrador, podría aludir a la de Trigueros, que no fue incluida en el listado anterior, pero que estaba escrita en 1768.

[17] No localizo datos que encajen en las referencias. Las iniciales D. A. hacen pensar en el presbítero sevillano Donato de Arenzana, vinculado al grupo de Olavide y autor de obras de circunstancias, la *Vida y empresas literarias del ingeniosísimo caballero don Quijote de la Manchuela* (1767) o la introducción a *Las segadoras de Vallecas* (1772); y en Domingo de Arquellada, miembro de la Sevillana de Buenas Letras y autor de *La Ifigenia en Tauride* de 1773 (Herrera Navarro, *Catálogo,* pág. 30), pero no consta que escribieran ninguna *Judith.* Descartada la *Judith castellana* de Luciano Francisco Comella, representada en 1791, en BNE se conserva el manuscrito de una anónima *Judith. Tragedia* del siglo XVIII (Mss/17272); y consta que el *Triunfo de Judit y Holofernes vencido* (1688) de Diego de Vera Tarsis y Villarroel se representó en Sevilla en 1778 (Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro,* pág. 282). También cabría la posibilidad de que Jovellanos tuviera alguna noticia de *La Judith* que se representó bajo dirección del padre Pedro Pablo de Acevedo en el Colegio de San Hermenegildo de Sevilla y se conservaba en el códice con sus obras con la fecha de 1578 (Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro,* pág. 8; Eduardo Fernández Guerrero, *La «Iudithis tragoedia tertia»: estudio y edición de una tragedia jesuítica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013).

Todos conocen las obras de esta especie que están sobre el teatro, y todos saben que se oyen ya declamar en España con gran aceptación la *Celmira*[18], el *Xerxes*, el *Mitrídates*, la *Lina* o los *Iroqueses*, la *Fedra*, el *Bayaceto*, el *Gustavo*, la *Ifigenia*, *Hamleto*[19], además de las cuales hay también traducidas del francés, de Sófocles, Séneca, Maffei[20] y Racine.

Últimamente debo advertir que, para más clara inteligencia de algunos pasajes y para satisfacción de los curiosos, hemos pensado en poner al fin de esta tragedia unas cuantas notas históricas y críticas, cuya lectura podrá aprovechar a los poco instruidos, y quizá no fastidiará a los eruditos[21]. De todos modos, me libertará a mí de hacer más largo y fastidioso este prólogo.

[18] Loredo: *Delmira.*

[19] Las obras citadas remiten eminentemente al círculo sevillano y a la representación de obras enviadas para los Reales Sitios en las temporadas de 1770-1772 (Alicia López de José, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII,* págs. 296-300). Allí constan su propia traducción de la *Ifigenia* de Racine de 1769; las traducciones de Pablo de Olavide de la *Celmira* de Belloy, el *Mitrídates,* el *Bayaceto* y la *Fedra* de Racine, y la *Lina* de Lemierre (que además fue representada en Sevilla en 1772 (Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII,* pág. 286); y el *Gustavo Wasa* de Alexis Piron que se representó dos veces en 1772 en el del Príncipe (René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII,* Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 1996, t. II, pág. 732) en traducción de Miguel Maestre Fuentes (Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro,* págs. 78, 85, 87). El *Hamleto* con tal título no puede ser otro que la traducción de Ramón de la Cruz de la versión de Jean-François Ducis, estrenada en el teatro del Príncipe de Madrid en 1772 (Andioc y Coulon, *Cartelera,* t. II, pág. 734). Más difícil es identificar el *Xerxes:* un *Xerxes y Jano* se representó en Sevilla en 1768 y el *Artajerjes* de Metastasio fue traducida por Antonio Bazo y representada en el coliseo sevillano en 1772 y 1773 (Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro*, págs. 136 y 295).

[20] La *Mérope* de Scipione Maffei fue traducida por Antonio Bazo y representada en Sevilla repetidamente en 1771 y en 1772 (Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro*, pág. 292); y la traducción de Olavide fue remitida a los Teatros de los Reales Sitios en 1770 (Alicia López de José, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII,* pág. 297).

[21] Las *Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra.*

Borrador II del prólogo a *El Pelayo*[1]

Cuenta el saladísimo Luciano en no sé cuál de sus obras (*Quomodo historia scribenda sit*)[2] que, como hubiese llegado a Corinto la nueva de que el rey Filipo venía con su ejército a embestir aquella ciudad, se conmovieron y llenaron de susto todos sus vecinos y tratando cada uno de precaver el mal que los amenazaba empezaron a prevenirse para la defensa. Unos aparejaban sus armas, otros que no las tenían las buscaban con suma diligencia; cuál llevaba piedras para reparar los muros de la ciudad y cuál acudía al reparo de las torres y baluartes. Veía estas faenas el filósofo Diógenes desde su tina con alguna admiración, y aunque ignoraba la causa, no teniendo otra cosa en que ocuparse, se salió de su tina y la echó a rodar por el gimnasio, volviéndola y revolviéndola con mucha prisa y aplicación. Viole por caso uno de sus amigos y admirado de tan extravagante ocupación: «¿Qué es lo que haces, Diógenes?», le preguntó. «Estoy volviendo y revolviendo mi tina —respondió el filósofo— porque andando todos los de esta ciudad tan ocupados, no sería razón que estuviese yo solo tan ocioso».

Así que habiendo llegado por la misericordia de Dios a unos tiempos en que tanto se estudia, se escribe y se trabaja; a un tiempo en que todos quieren ser maestros y reformar el mundo, pues oímos todos los días chillar las prensas y vemos fatigarse los impresores con las innumerables y diversas obras que componen nuestros profesores y literatos, no será razón que yo, que soy un hombre ocioso y sin

[1] De este borrador de prólogo sólo se conserva la copia de José Loredo, quien indicaba transcribir un autógrafo de Jovellanos (OC, I: 624-626). Al final anota Loredo: «Este manuscrito es un medio pliego de papel suelto, sin señales que indique tener principio y fin lo escrito, y sin duda debió de ser el borrador que Jovellanos haría para un comunicado al periódico *El Mercurio*». Como concluye Caso González, tal afirmación se basa en una mala interpretación del texto, pues cuando Jovellanos dice escribir «para echar alguna piedrecita en el montón de Mercurio», Loredo anota: «periódico». Por lo demás, el final abrupto demuestra que este borrador lo era mucho más que el primero.

[2] *Así se escribe la historia.* Loredo transcribe: *Quommodo Hista. scrib. sit.* En cuerpo de texto queda restituido el título original. Consta en el catálogo de su biblioteca de 1778 que poseía la edición de la *Opera* de Lyon de 1749 (Aguilar Piñal, *La biblioteca,* ref. 566), donde, efectivamente, encontramos: Luciano de Samosata, *Quomodo historia scribenda sit*, en *Opera*, Lyon, Ioannem Frellonium, 1549, cols. 275-295.

destino, deje pasar el tiempo sobre las horas de mi vida sin trabajar cosa alguna y echar alguna piedrecita en el montón de Mercurio[3], mayormente cuando Dios me ha dado ingenio inclinado a las trovas y versos, y hace muchos años que me ocupo en componer cantares a mi solas, y a fe que me parece de cuando en cuando que mis coplas pueden arder en un candil[4].

Ello es que yo, aquejado de los buenos pensamientos que acabo de explicar, me apliqué a escribir una tragedia, no sabiendo en conciencia en lo que me metía: pues si bien me acordaba haber leído en el doctor Alonso López y Cascales y otros que este poema, especie de drama, es de los más difíciles y escabrosos por las muchas reglas y preceptos a que está sujeto el que le compone[5], empero no sabía yo apreciar este trabajo, ni supiera si la experiencia no me hubiese enseñado, causándome hartas fatigas y hallándome en grandes apreturas.

Pero, por fin, después de bregar largo tiempo con nuestra propia insuficiencia, hemos venido a completar nuestra idea. Quiera Dios que logremos la aprobación de las gentes cuerdas y sensatas, que es el único fruto que apetecemos y cuyo logro llenará la medida de nuestros deseos.

Yo bien sé que mi tragedia tendrá muchos defectos. Unos serán mortales y notorios, otros ligeros y veniales. Los primeros quisiera que me perdonasen los lectores, pues los segundos los ha perdonado ya el gran maestro Horacio: *Non ego paucis*[6].

Debo advertir, para descargo de mi conciencia, que algunos de los que han visto esta composición han puesto el reparo de que en su estilo hay cierto olorcillo francés que no les agrada, porque quieren ser tan españoles que se desdeñan de imitar a los extranjeros. Prescindo ahora de la injusticia o sinrazón de este cargo, y

[3] En el sentido de hacer algo inútil. Se lee en el capítulo *Contra los necios* del *Libro de los Proverbios* (XXVI, v. 8): «*sicut qui mittit lapidem in acervum Mercurii: ita qui tribuit insipienti honorem*» (como el que echa una piedra en el montón de Mercurio, así el que da honra a los necios), en alusión a que de nada serviría la práctica votiva de ofrecer piedras al dios de los caminos en las encrucijadas y las *mercuriales* que indicaban el camino.

[4] *Arder en un candil:* «expr. fam. con que se pondera la actividad o fuerza de algunos vinos, y por extensión se dice para ponderar el lucimiento de algunas personas o cosas» (DRAE, 1780).

[5] Cascales y *el Pinciano* son preceptistas habitualmente citados por Jovellanos. Ese mismo año de 1773 animará a González de Posada a dedicarse a la poesía, «estudiándola por principios en Aristóteles, Horacio, Scaligero, Cascales, el Pinciano, el Brocense, Marmontel, Boileau, Castelvetro y otros maestros» (11/VIII/1773; OC, II: 30). Y al censurar una comedia en 1782, saldrá en defensa de las reglas del drama y expondrá una batería más completa de fuentes: «Nuestros mismos dramáticos las han reconocido y practicado en el buen tiempo y los escritores que han tratado del modo de formar los dramas, Salas, el Pinciano, el Brocense, Cascales, Luzán y Montiano han recomendado su observancia» (OC, XII: 34). En los *Reparos* remitirá a las *Tablas* de Cascales. Consta que en 1778 (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* refs. 386 y 385) Jovellanos poseía la primera edición de la *Philosophia antigua poética* de Alonso López, *el Pinciano* (Madrid, Thomás Iunti, 1596), cuyo capítulo VIII versa sobre la tragedia, y de las *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales (Murcia, Luis Beros, 1616).

[6] La cita de Horacio pasó a la versión definitiva del prólogo: «*Non ego paucis / offendar maculis, quas aut incuria fudit, / aut humana parum cavit natura (De Arte Poetica,* vv. 351-353)». «No me molestarán unas pocas manchas que o dejó caer un descuido, o no previno bastante la humana naturaleza» (Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, pág. 404).

digo para mi disculpa que este defecto, si lo es, no ha estado en mi mano, porque, determinado a escribir una tragedia, me pareció que en ninguna parte pudiera buscar tan buenos modelos para la imitación como entre los poetas franceses, que sin disputa son los que han perfeccionado más la poesía dramática. Así, cuando yo componía mi *Pelayo*, rodaban sobre mi mesa las obras del famoso Corneille, las de Racine, las de Piron[7] y otras que leía frecuentemente, acordándome de aquel precepto de Horacio:

Vos exemplaria graeca
nocturna versate manu, versate diurna[8].

Y así como este gran maestro del *Arte Poética* daba tales consejos a los latinos en su tiempo, en que la poesía había llegado a la última perfección, creía yo que si viviese en el día me hubiera aconsejado que imitase a Racine antes que a Eurípides, y a Voltaire antes que a Séneca, puesto que las composiciones de los antiguos no pueden acomodarse ni al gusto ni a las costumbres de nuestros días.

No quiero, pues, dar la preferencia a la poesía francesa, ni menos decir que carecemos de buenas tragedias. Además de las antiguas que ha reproducido el colector del *Parnaso*[9], bastaría leer el *Guzmán* de D. Enrique Ramos para conocer que en nuestros días tienen dignos competidores.

[7] En la versión definitiva del prólogo Jovellanos evitó dar nombres. Al margen de lo que ya se ha señalado sobre Racine, consta en el catálogo de su biblioteca sevillana que de Pierre Corneille tenía la traducción de 1731 del marqués de San Juan, Francisco Pizarro Picolomini, de *La Cinna* (ref. 481), y *Pertharite, Roi des Lombards, tragédie,* Rouen/París, 1664 (ref. 512). No consta ninguna obra de Alexis Piron, pero tenía que conocer el *Gustavo Wasa* que su «dulce Miguel» había traducido y que se incluye junto a su *Ifigenia* en el listado de traducciones realizadas por los sevillanos enviadas para los Teatros de los Reales Sitios en 1770 (Alicia López de José, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII,* pág. 292).

[8] La cita de Horacio (*Arte poética,* vv. 268-269) pasó a la versión definitiva del prólogo. «Vosotros dad vueltas a los modelos griegos, teniéndolos en las manos día y noche» (Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, pág. 399).

[9] Juan José López de Sedano, *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Joaquín Ibarra / Antonio Sancha, 1768-1779 (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 454). Las tragedias *antiguas,* publicadas en el tomo VI de 1772, son *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez sobre Inés de Castro, *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva y las inéditas *Isabela* y *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola. Sobre la sintonía de estas obras con la tragedia neoclásica española, recuérdese lo señalado en la introducción.

Reparos que han puesto al *Pelayo*, y disculpas que a ellos da el autor[1]

Los reparos que se han puesto a la tragedia intitulada el *Pelayo* son justos y bien fundados. Se conoce que los ha señalado una mano inteligente y hábil; las razones en que se apoyan descubren en el autor del dictamen un sólido conocimiento de las reglas dramáticas y un delicadísimo discernimiento y gusto para juzgar poemas de esta clase.

De estos reparos, unos descubren los defectos originales del plan de aquella obra, otros miran a los vicios cometidos en la ejecución del mismo plan. A la primera objeción tocan los que se han puesto sobre el argumento o las unidades, a la segunda los que se han notado bajo el nombre de advertencias. Los primeros no pueden corregirse sin corregir el plan, alterando los caracteres, los diálogos, y aun se debería quitar algún personaje, pues en efecto, el de Rogundo sobraría si se pintare a Dosinda apasionada de Munuza. Los segundos, por el contrario, se corregirían fácilmente quitando, añadiendo o mudando algunas voces, sentencias o versos.

Por otra parte, los primeros reparos son más discutibles que los segundos, y esta proposición, aunque tiene aire de paradoja, es bien fácil de probar, lo que se procuraría hacer examinando cada uno de ellos por el orden en que vienen propuestos.

1.º Que Dosinda, según la historia, correspondió a las finezas de Munuza y se casó con él, con que se falta a la verdad de la historia en el *Pelayo*.

[1] Este borrador autógrafo se encontraba en la Biblioteca del Instituto Jovellanos (*Inventario,* ord. 283), y del borrador sacó copia José Loredo, que Caso González editó en las *Obras Completas* (OC, I: 626-630). Loredo anotó: «El manuscrito original de Jove Llanos está muy confuso, casi borrado lo escrito, tachonado y mal ordenada la paginación, razón por la cual he tenido que enmendar, suplir, ordenar, y en algunos casos dejar la frase incompleta, por no entender lo que su ilustre autor escribió. Este manuscrito debía ser el borrador de otro escrito que D. Gaspar tendría intención de escribir; de no ser así no se explican los defectos, repeticiones y faltas que tiene». Sirva como testimonio no sólo de que se trata de un borrador, sino de que la transcripción ha sido modificada, sin dejar marca de en qué términos (se señalan con [ ] los abundantes blancos cuando no ha sido posible restituir la lectura). Como he sostenido en la introducción, estimo que estos *Reparos*, por los términos en que se hallan redactados, son el borrador de una respuesta a una censura de la tragedia, que habría resultado *favorable con reparos*. Buena parte de sus argumentos están recogidos en las precedentes *Notas,* de modo que evito reiterar la anotación.

2.º Que Munuza murió en el valle de Olalíes y no en Gijón, con que se falta también con esto a la verdad de la historia.

3.º Se supone a Pelayo preso; consta lo contrario en la historia, con que se falta a la misma regla.

Los que han hablado de tales amores no dan nombre a esta hermana de Pelayo, ni están de acuerdo en el término de estos amores ni en la concurrencia de Dosinda a ellos. Unos dicen que Munuza por medio de un esclavo la enamoró e hizo consentir en el casamiento que suponen efectuado. Otros dicen que la forzó. Según los primeros, Dosinda consintió en su boda, según los segundos no.

Yo elegí esta última opinión, suponiendo a Dosinda robada por Munuza, aunque no forzada. No estando de acuerdo los mismos historiadores sobre este hecho, ¿por qué se ha de culpar al poeta el haberle alterado?

Por otra parte, como tengo por dudosa la existencia de esta señora, siempre la miré en el drama como una persona episódica, y en este concepto, ¿quién duda que pude darle el carácter más acomodado?

El teatro de Madrid vio en la *Hormesinda* de Moratín una princesa [recibiendo] los amores de Munuza; no creo que entre los defectos de aquella pieza se hubiese contado éste y, comoquiera que sea, esta advertencia es el camino para que el espectador no lo extrañe[2].

[[3]Es cierto que Munuza murió en Olalíes y no en Gijón. Pero en esto no se altera la verdad de la historia en cuanto al hecho, sino en cuanto al lugar del hecho, y esto se puede hacer. M. Crébillon hace morir a Catilina en Roma y en el templo de Venus, siendo que murió en la Etruria, vencido por el ejército de Antonio[4].

En cuanto a la prisión de Pelayo, se puede decir que es uno de aquellos incidentes episódicos que puede fingir el poeta, y una licencia que nadie la ha negado hasta

[2] Loredo: *repitiendo*, que no tiene sentido. Moratín la muestra casada a la fuerza aunque finalmente Munuza afirma que el matrimonio no se ha consumado: «Por gozarte / pues no hubo otro remedio, desposarte / logré conmigo, aunque desesperada; / pero tú, aunque conmigo desposada / mi lecho abominaste», acto IV, esc. III, vv. 1383-1387 (Moratín, *Tragedias,* ed. Sala Valldaura, pág. 308).

[3] Aunque se trate de un borrador en que Jovellanos podría ir y volver a los asuntos, es muy posible que la ubicación aquí de estos tres párrafos que van desde «Es cierto que Munuza» hasta «las noticias de la comisión» —y que marco entre corchetes— sea incorrecta, y responda a que una cuartilla se traspapeló (Loredo reconoce haber *ordenado* los papeles), porque después sigue la argumentación que está desarrollando ahora: «No están de acuerdo los historiadores sobre los amores de Dosinda…», y cuando termine pasará a hablar precisamente de la muerte de Munuza en Olalíes. Sin el original a la vista, opto por mantener la única versión que conocemos.

[4] Consta en su biblioteca de 1778: «Obras de Mr. de Crebillon Franc. París, 1749. 3 12.º Past.» (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 527). Jovellanos tendría los tres volúmenes de *Les oeuvres de Monsieur de Crébillon* (París, Veuve Gandouin / Compagnie des libraires associés, 1749), un verdadero repertorio de sus tragedias: vol. I: *Idomenée, Atrée et Thyeste, Electre*; vol. II: *Rhadamisthe et Zenobie, Semiramis, Pyrrhus*; vol. III: *Xercès* [sic]*, Catilina*, *Discours académiques*. Sobre Crébillon en España, véase Alfonso Saura, «Recepción en España de las tragedias de Prosper Jolyot de Crébillon» en Mercedes Boixareu y Roland Desné (coords.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, Madrid, UNED, 2001, págs. 171-189.

ahora. Sin ella los ingenios se hallarían muy sujetos y el teatro se vería privado de grandes hermosuras. Los poetas francos se han aprovechado de esta licencia con [*ilegible*] previo, y aun entre nosotros tenemos un ejemplar de los más distinguidos: D. Enrique Ramos, en la tragedia intitulada el *Guzmán*, hace a su hijo —que en la historia fue niño— adulto y enamorado, sin lo cual no hubiera podido dar a su drama las gracias que en él se descubren.

La cualidad de renegado en Munuza está indicada más de una vez. Se le llama «secretario del común opresor» en la primera escena del primer acto. Se dice que ha «vendido su religión y sus leyes» en la sexta del tercero, y últimamente se dice en la primera del cuarto «[infame] desertor de su iglesia»[5]. ¿Qué necesidad hay de explicar más claramente esta cualidad?

La relación de los sucesos de la embajada enfriaría el interés del drama; pero Pelayo, que halla a su hermana fuera de su casa, debe averiguar ante todas cosas la razón de esta novedad. Lo hace así, se disgusta con Munuza. ¿Quién echará de menos las noticias de la comisión?]

No están de acuerdo los historiadores sobre los amores de Dosinda. Unos los tienen por fabulosos y aun pretenden no ha existido tal señora, respecto que los cronicones antiguos no hacen mención de ella, ni se encuentra hasta el arzobispo don Rodrigo, que fue el primero que da noticia de estos amores. Otros dicen que Munuza sedujo a la hermana de Pelayo estando éste en Córdoba, y algunos dicen que la robó y forzó.

Parecía que en estas dudas debía ser lícito al poeta adoptar alguna opinión que no fuese distinta en mucho de las demás, siguiendo así el precepto de Horacio: *Aut famam sequere aut sibi convenientia finge*[6]. Esta licencia tiene a su favor la opinión de Cascales, que dice en sus *Tablas poéticas*, tabla 2.ª, «se ha de notar que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el poeta, ampliando, quitando o mudando, como más convenga a la buena imitación»[7].

[5] Loredo y CG1984: *[ ] desertor de su iglesia*. Todas las versiones de *El Pelayo* dicen *infame*, de modo que puede restituirse la lectura. Este verso desapareció en M1792.

[6] *Arte poética*, v. 119. «O atente a la tradición, o invéntate algo coherente al ponerte a escribir» (Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, pág. 390). La libertad poética se ve muy restringida cuando el autor maneja asuntos históricos: sólo podría ceñirse a la tradición, o crear conforme a ella.

[7] Loredo*: cuando la acción es histórica como pasó la cosa, como debiera pasar según el arte,* que no tiene sentido. CG1984: *cuando la acción es histórica como pasó la cosa [no] como debiera pasar según el arte.* En realidad, el problema viene de una mala lectura de Loredo, pues su *como pasó* es *sino paso* en Cascales (*si no pasó*). A estas alturas es imposible saber si la repetición *que dice* figuraba en el original, porque en conjunto resulta más limpio de lo que parecía; en todo caso es error, así que decido eliminarlo (dejando esta marca). Consta en el catálogo de su biblioteca que tenía la primera edición de las «Tablas poéticas de Cascales Cast. Murcia, 1616. 1 8.º Perg.» (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 385). Como este primer ejemplar es raro, ubico paginación según la edición del año siguiente: *Tablas poéticas del licenciado Francisco Cascales,* Murcia, Luis Beros, 1617, pág. 50.

En cuanto a la muerte de Munuza, tampoco es extraño que se coloque en Gijón. No hay cosa más frecuente en los autores trágicos que esta especie de licencia. M. Crébillon pone la muerte de Catilina en Roma y la historia en la Etruria. M. Racine pone la de Mitrídates en [Nimphea][8]. Y el autor de *Hipermenestra* supone que [Danao] se dio a sí mismo la muerte dentro de su palacio[9]. Esto también contra la historia.

Si se quitasen estas licencias al poeta, dice M. Marmontel, se hallarían muy pocas acciones o propósitos para el drama trágico y las que se encuentren no podrán ponerse en el teatro con toda su hermosura[10].

Lo mismo se puede decir en cuanto a la prisión de Pelayo. Está puesta con verosimilitud y no se le debe pedir otra cosa al autor. Hay ciertas licencias, dice M. de Marmontel, que el público concede fácilmente al poeta, con tal que el favor de ellas le divierta y le interese.

Son muchos los ejemplos que pudieran citarse. El autor de *Hipermenestra* supone a ésta presa y a su padre dispuesto a matarla, y nada de esto pasa en la historia.

Todo el enredo de *Huérfano de China* de Voltaire y aun lo son acaso todos los personajes [sic][11].

En la tragedia *El Guzmán* de D. Enrique Ramos supone al hijo de D. Alonso adulto y enamorado, sin embargo de que la historia dice que era niño muy pequeño. ¿Sin este personaje hubiera las mismas bellezas y golpes de sublimidad que en él se hallan?

En cuanto a las unidades, no convengo en que se falte a la unidad de lugar[12]. En este punto no tiene el poeta grandes arbitrios. Aristóteles y Horacio no señalaron entre sus preceptos éste, que se inventó después en favor de la ilusión; pero Mar-

[8] Loredo y CG1984*: [ ]*. Mitrídates VI fue forzado a suicidarse por su hijo en Panticapaeum (actual Kerch, en la Península de Crimea), pero al frente del *Mithridate* se indica que la obra se ubica en la cercana Nymphaion: «*La scene est à Nymphée, port de Mer sur le Bosphore Cimmerien, dans la Taurique Chersonese*». Aunque cita a Racine, no creo que escribiera *Nymphée*; tomo *Nimphea* del manuscrito de la traducción de Olavide, que Jovellanos conocería (BNE, MSS/18255, *Mitrídates,* fol. 7v.; tal lo mantiene Estuardo Núñez en su edición (Pablo de Olavide, *Obras dramáticas desconocidas,* Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1971, pág. 115).

[9] Loredo y CG1984: *Darío*, mala lectura de *Danao.* Al comienzo de la *Hypermnestre* de Lemierre se acota: «*La scène est à Argos, dans le palais de Danaüs*». No consta en el catálogo de su biblioteca de 1778 que tuviera obras de Lemierre, lo que no implica que no conociera el original francés. En todo caso, la traducción de Pablo de Olavide había sido publicada por Ibarra en 1764, y en ella la ubicación se mantiene «en una sala del palacio de Danao».

[10] Consta asentado en el catálogo de su biblioteca de 1778: «Poética francesa por Mr. Marmontel Franc. París, 1767. 2 8.° Past.» (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 388), por lo que disponía de la segunda edición de la *Poétique française* de Jean François Marmontel (París, chez Lesclapart, 1763).

[11] Cabe entender que se refería a que trama y personajes de *L'Olphelin de la Chine*. *La morale de Confucius en cinq actes* eran ficcionales. Jovellanos poseía la edición revisada, publicada en La Haya en 1756 (Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos,* ref. 518).

[12] Recuérdese lo señalado en la introducción sobre la unidad de lugar en relación a una primera versión con espacio único en el atrio del palacio y una segunda con espacio desdoblado en atrio y salón.

montel en su *Poética* advierte juiciosamente que los griegos observaron esta unidad con el mayor rigor a causa de que los coros, ocupando continuamente el teatro, no les permitían la mudanza de lugar; advierte, repito, que faltaban a la verosimilitud, reuniendo en un mismo lugar lo que debía pasar en lugares diferentes, lo que acaso es más contrario a la ilusión. Así, dice el mismo autor que estas pequeñas mudanzas de la escena no turban la ilusión, sino instantáneamente, porque no es inverosímil; pero el que pase la acción donde no debe pasar destruye la ilusión por todo el tiempo que dura la inverosimilitud[13].

El reparo que se pone contra la unidad de tiempo es justísimo, y es indispensable corregirle. Había creído yo que, anunciando Pelayo su deseo de volver a Asturias y la esperanza de concluir prontamente los negocios, junto a la idea de verificar el viaje con la mayor precipitación, bastarían para hacer verosímil su [*ilegible*] que Suero[14]. En estos términos me contento con explicarme de este modo. Munuza, extrañando la brevedad de su camino, lo da a entender en la escena, y Pelayo responde:

Mis instancias
y el amor que os profesa le han vencido.
Mi celo, acelerando los tratados,
los concluyó por fin, y con un vivo
deseo de llegar…

Me parece muy digno el [*ilegible*] Pelayo en cuanto a los [*ilegible*] de la embajada los que siguen a los precedentes.

Pero, Munuza,
perdonad si dilato el instruiros
de vuestros intereses, hasta tanto
que cese mi zozobra.

[13] Ya se ha planteado en la introducción los movimientos extremos que se condenan («si se finge que lo que era calle del Coso es el Arenal de Sevilla o un palacio en la isla de Chipre o el monte Atlante en África, no habrá quien pueda sufrir tal absurdo» decía Luzán) y los que se entienden razonables a la vista de las dificultades (porque es «dificilísimo, y casi imposible, que un poeta, por mucho que trabaje y sude, pueda dar perfecta unidad de lugar a su fábula»). Aunque Marmontel se ocupa abundantemente de los coros, las reflexiones sobre la unidad de lugar se concentran en el cap. XII (en la edición de Jovellanos en vol. II, págs. 109-112).

[14] Ya se ha señalado que en todas las versiones que se conservan de la obra se respeta la unidad de tiempo. Desgraciadamente, el párrafo se halla muy corrompido y no permite establecer en qué consistía el problema. También se mantienen en todos los testimonios el contenido descrito y los versos citados: son, de hecho, las primeras palabras que Pelayo pronuncia en escena, que recién aparece sobre las tablas en la séptima del tercer acto.

Desde luego, esta disculpa es suficiente. Y como al fin de la escena quedan tan indispuestos el héroe y el tirano, nadie puede echar de menos la noticia de sus negociaciones, y dondequiera que ésta se pusiese sería [importuna][15].

La cualidad de renegado que se supone a Munuza está también descubierta en el acto III, escena 8.ª:

aún no contento con haber vendido
tu religión, tus leyes y tu patria.

Se le llama *cruel secretario del común opresor* en el primer acto[16]. *Partidario del nombre sarraceno* en el tercero. Sin embargo, se explicará más dicha cualidad en alguno de los lugares citados.

También es justísimo el reparo puesto sobre la difusión de los diálogos[17]. Sin duda son más interesantes, más fogosos, los que son más interrumpidos; pero este defecto, como otros muchos de que abunda esta pieza, son hijos de la aceleración con que se escribió, y ya imposibles de remedio como no sea fundiéndola de nuevo.

No es tan defectuoso el silencio de Dosinda en la escena tercera del acto quinto[18]. Si ella terciase en la conversación, el diálogo tendría menos calor, porque está en la naturaleza que se arguye con más viveza entre dos que entre más personas. Por otra parte, Dosinda debe manifestar su dolor con la acción muda, que no se ha señalado en la tragedia, porque si la actriz es buena no se necesita que se le adviertan; si es mala, sobraría esta advertencia. Cuánta sea la fuerza y la expresión de la acción muda, y el gran uso que se puede hacer de ella, véase en dos discursos de Diderot sobre la *Dramática* y su examen del *Padre de familias* y el *Hijo*[19].

[15] Loredo: *importante*.

[16] Loredo y CG1984: «Se le llama cruel, secretario». Esa coma no tiene sentido pues, aunque se le llama *cruel* en varias ocasiones en el primer acto, no se discute su crueldad, sino su condición de converso. Este verso no figura como tal en ninguna de las versiones: C1832: *Este era el secretario / del común opresor*. PMCNJ, PBNE y M1792: *Este cruel sectario / del común opresor*.

[17] *Difusión,* en el sentido de «extensión, dilatación y amplitud grande de alguna cosa. Dícese ordinariamente del discurso, o narración» (DRAE, 1780).

[18] En todas las versiones conservadas, Dosinda sólo interviene en tres ocasiones, para únicamente decir: *¡Pelayo! ¡Cruel momento!*, *¡Oh duro trance! / ¡Oh conflicto terrible y doloroso!* y *Pero, bárbaro, dime….*

[19] La «comedia tierna o drama sentimental», como la llama Jovellanos en el *Curso de Humanidades Castellanas,* había dado sus primeros pasos entre 1735 y 1751 de la mano de Nivelle de la Chaussée, pero se consolida como género gracias a Diderot, con *Le Fils naturel* (1757) y *Le Père de famille* (1758) y sus dos discursos paralelos, *Entretiens sur le Fils naturel* y *De la poésie dramatique,* a los que Jovellanos se refiere —la *Paradoxe sur le comédien* fue escrita en estos años de 1773-1777, pero no se publicó hasta el siglo XIX—. Diderot defiende en diversas ocasiones que para conmover al público en la representación de las grandes pasiones importa más la eficacia del gesto, la voz y el tono del actor que el propio texto.

En el verso *siempre la desconfianza y los cuidados*[20] no es largo, porque la *y* y la *a* hacen una sola sílaba y la última *a* se suprime. Por el contrario, [no] es corto el verso *para romper el odioso lazo,* porque la *i* y la *o* de *odioso* hacen dos sílabas distintas[21]. Uno y otro está a arbitrio del poeta, y en favor de él se podrían citar reglas y ejemplos, si nos fuese necesario.

Enormes troncos está bien dicho; este adjetivo es tomado de la lengua latina y retiene su significación. Véase a Ambrosio Calepino[22], verbo *enormis*. [Plinio], en el lugar que cita Ambrosio hablando de árboles, dice *enormes [cerasis]*[23].

[20] El v. 2 *siempre la desconfianza y los cuidados* sólo se mantiene en M1792, lo que demuestra que el *Munuza* de Comella procedía de una copia de la primera versión, previa a la corrección con desdoblamiento de espacio.

[21] Loredo: *por el contrario, es corto.* Hay un error de redacción o transcripción, porque precisamente si la *i* y la *o* no hacen diptongo sino hiato el verso no es hipométrico. Dado que antes afirma *no es largo,* ahora ha de decir *por el contrario, no es corto.* En todo caso, lo significativo es que este verso que él mismo cuestiona no se conserva en ninguna versión, sino convertido en *para romper esos funestos lazos.*

[22] Consta en el catálogo de su biblioteca de 1778 el asiento «Diccionario de la Lengua latina, por Amb. Calepino Lat. Lyon, 1546. 2 Fol. Perg.»: Ambrosio Calepino, *Dictionarium linguae latinae,* Lugduni, 1546, 2 vols. (Aguilar Piñal, *La biblioteca,* ref. 290). El volumen y variedad de gramáticas, ortografías y diccionarios, de la lengua española, pero también del latín, griego, inglés, francés, italiano, alemán, árabe o flamenco que figura en la biblioteca es apabullante: alcanza las 37 obras (refs. 285-322). De ahí que probablemente le produjera cierta irritación que se le reconviniera.

[23] Loredo y CG1984: «véase a Ambrosio Calepino verbo *enormes*, p. fin. en el lugar que cita Ambrosio hablando de árboles, dice *enormes [ilegible]*». Sirva esta última nota como referencia de cuánto puede trastocarlo todo la mano de un mal copista: *Plin.* es *por fin,* y de nada sirve buscar la entrada *árboles* en el Calepino. Sin embargo, comprendido que cita a Plinio, es fácil localizar en la entrada *enormis,* que no *enorme*, la de «*Eædem enormes cerasis*, *lauris*» de la *Historia Natural* (lib. 17, cap. 12).

EL PELAYO

TRAGEDIA

Ipsi veniunt ad nos in multitudine contumaci et superbia,
ut disperdant nos, et uxores nostras, et filios nostros, et ut spolient nos:
nos vero pugnabimus pro animabus nostris et legibus nostris
(*Machab.,* lib. I, cap. III, vv. 20-21).

[Ellos vienen contra nosotros, llenos de orgullo y de impiedad,
a matarnos a nosotros, a nuestras mujeres y a nuestros hijos, y
a robarnos lo que tenemos. Nosotros, en cambio, luchamos por
nuestras propias vidas y por nuestras leyes].

Este epígrafe que vincula la rebelión macabea y la revuelta astur únicamente se halla en PBNE, antes de la lista de actores, y en C1832, pero allí (y a partir de ella en todas las ediciones posteriores) se ubica erróneamente como remate del *Prólogo*. Como se ha razonado en la introducción, la disposición correcta es la de PBNE y la presencia coincidente en PBNE y C1832, junto a otras características y recurrencias, hace pensar que el manuscrito de Cañedo era cercano a él. Su presencia podría indicar que PBNE es una versión más acabada que PMCNJ, y desde luego vincula este manuscrito al mundo del libro, y no al de la representación de 1782. C1832: *v. 20*. PBNE: *v. 20*…

EL PELAYO

TRAGEDIA

Actores

Pelayo, *Duque de Cantabria de la sangre real de los godos*
Munuza, *Gobernador de Gijón puesto por los moros*
Dosinda, *hermana de Pelayo*
Rogundo, *señor principal de Gijón, de sangre goda, amante de Dosinda*
Suero, *amigo de Pelayo*
Achmet-Zade, *jefe de la guardia del Gobernador*
Kerim, *oficial moro*
Ingunda, *confidente de Dosinda*
Guardias de Munuza
Ciudadanos de Gijón

La escena se representa en la ciudad de Gijón

[*Título*] C1832: *Tragedia, /titulada /El Pelayo.* M1792: *Munuza. /Tragedia en cinco actos.*

[*Actores*] M1792 desdobla *Personas* y *Actores,* porque incorpora su nómina. M1792 altera el orden de los personajes, llevando a primer término a Munuza, porque da título a la obra; e incluye junto al listado de personajes el de actores: *Munuza, Gobernador de Gijón: Sr. Antonio Robles; /Pelayo, duque de Cantabria: Sr. Josef Huerta; /Ormesinda, hermana de Pelayo: Sra. María del Rosario [Fernández]; /Rogundo, señor principal de Gijón: Sr. Isidoro Máiquez; /Suero, amigo de Pelayo: Sr. Vicente García; /Acmeth Zadé, jefe de la guardia del Gobernador: Sr. Tomás Ramos; /Kerim, oficial moro: Sr. Vicente Romero; /Ingunda, confidenta de Ormesinda: Sra. Josefa Luna; /Guardias de Munuza; /Ciudadanos de Gijón.*

[*Rogundo*] PBNE: *Rogundo, señor principal de Gijón de sangre godo, amante de Dosinda.* PMCNJ: *Rogundo, señor principal de Gijón, amante de Dosinda.* M1792: *Rogundo, señor principal de Gijón.*

[*Achmet*] PMCNJ: *Achmet-Zadé.* M1792: *Acmeth-Zadé.*

[*Kerim*] Sólo C1832: *Kerin*, que se modifica por las razones expuestas en la introducción.

[*La escena se representa en la ciudad de Gijón*] Falta esta acotación en M1792. Sobre ella redactó Jovellanos su nota 6.ª: «Hemos fijado la escena en Gijón, porque todos los autores que cuentan los amores de Munuza con la hermana de Pelayo suponen que Gijón fue el teatro de ellos. Es verdad que no lo fue de la muerte de Munuza, pues éste murió en Olalíes perseguido de los mismos asturianos, después de la victoria de Covadonga. Pero para conservar las unidades ha sido preciso adelantar esta muerte y ponerla en Gijón: licencia poética que no carece de ejemplares, y que debe por consecuencia disimularse. Se le da a Gijón el título de ciudad, y justamente, porque en aquellos tiempos no sólo lo era, sino la capital de Asturias. […]».

Acto primero

El teatro representa a un lado el palacio del Gobernador, en cuyo atrio se supone la escena; a otro un resto de la ciudad de Gijón, y en él un fuerte que domina a la marina, que deberá también descubrirse en el fondo de la escena.

ESCENA PRIMERA

Rogundo, Suero

Rogundo

1 No me culpes, amigo; considera
que la desconfianza y los cuidados
viven siempre en los pechos oprimidos.
¡Ah! ¡Qué infelices somos!

Suero

Don Pelayo
5 conoce mi lealtad. Señor, la carta
que os traigo desde Córdoba probaros

[*Acotación*] PBNE: […] *un fuerte que domine a la marina* […] PMCNJ: […] *un fuerte dominando la marina, que se descubrirá también* […] M1792: *El teatro representará una parte del palacio del Gobernador, en cuyo atrio se supone la escena; otra, un resto de la ciudad de Gijón, y en él un fuerte que domine la marina, que deberá descubrirse en el fondo de la escena*. C1832, PMCNJ y PBNE sitúan siempre estas acotaciones de los actos tras la escena primera de cada uno. M1792 la sitúa antes del *Acto primero*, pues en esa versión la acotación concierne a toda la obra, en tanto no habrá movimiento del atrio al salón.

[vv. 1-3] PMCNJ: *No me culpes, amigo; considera /que no puede faltar el sobresalto, /ni la inquietud de un ánimo oprimido*. M1792: *No culpes mis temores, noble Suero; /siempre la desconfianza y los cuidados / habitan en los pechos infelices.* En los *Reparos* afirma Jovellanos: «el verso *siempre la desconfianza y los cuidados* no es largo, porque la *y* y la *a* hacen una sola sílaba y la última *a* se suprime». Es el único caso en que una lectura de M1792 no recogida en ninguna otra versión es refrendada por Jovellanos: sabemos, por tanto, que tal cambio no fue intervención de Comella, sino que tal verso figuraba en la versión que fue a censura, que se le pusieron reparos (infundados, pues tiene razón en que hay sinalefa), y que, no obstante, lo modificó. En este caso, la versión de PMCNJ parece ser una transición hacia C1832 y PBNE. El v. 2 que finalmente figura en C1832 y PBNE (*que la desconfianza y los cuidados*) no es hipométrico, si se juega con la frecuente diéresis *desconfianza* (que se ve a continuación en vv. 7 y 31), con golpe de voz en sexta y décima sílaba, conforme al patrón acentual del endecasílabo.

[v. 2] *Cuidado,* en el sentido de «recelo, sobresalto, temor» en el DRAE de 1780.

[v. 4] M1792: *mas ya nada recelo*. Suero. *Don Pelayo*

[v. 5] PMCNJ: *conoce mi lealtad, señor: los pliegos*

debe su confianza y mi obediencia.
Si supierais, Rogundo, cuán turbado
queda su corazón… Apenas puso
10 vuestras últimas cartas en su mano
el fiel Egila, cuando a su presencia
me llamó y dijo: «Al punto, Suero amado,
da la vuelta a Gijón; dile a Rogundo
que queda mi amistad acelerando
15 la conclusión de todos los negocios
para volver a Asturias; que entretanto
resista las ideas de Munuza,
y en fin, si recelase algún osado
intento de su parte… Pero corre,
20 Suero, pon esos pliegos en su mano;
vuela, que allá sabrás cuanto ha ocurrido».
A pesar del estorbo de los años
mi celo le obedece, y vos no obstante
reservado y dudoso…

Rogundo

Los quebrantos
25 que afligen a la patria, noble amigo,
nos hacen recelar de todo cuanto
se pone a nuestra vista. De Munuza
la perspicaz política ha minado
todos los corazones con astucias;

[v. 7] PMCNJ: *pueden mi fe, su amor y su confianza.*

[vv. 8-9] Sólo a modo de ejemplo, se reseña cómo varía la puntuación. En PMCNJ y M1792 esta oración condicional es exclamativa.

[v. 12] PMCNJ: *me llamó y dijo: «Corre, Suero amado,* [vv. 12-13] M1792: *me hizo llamar; me dijo: «Suero amado, / parte al punto a Gijón; dile a Rogundo*

[v. 15] PBNE: *la conclusión de todos los gocios*

[vv. 18-24] M1792: *y en fin, que si recela algún osado /intento de su parte, que efectúe /sin mi presencia el prometido lazo /con mi hermana Ormesinda». Con sus cartas /tomé al punto el camino; pero en vano /os lo repito, siempre receloso / dudáis de mi lealtad.*

[v. 20] PMCNJ y PBNE: *Suero, pon estos pliegos en su mano*

[v. 21] PMCNJ: *vuela, y allá sabrás cuanto ha ocurrido».*

[vv. 24-26] M1792*: Reservado y dudoso… Rogundo. En los quebrantos / que padece la patria, noble Suero, / debemos recelar de todo cuanto* [v. 26] PMCNJ: *nos hace recelar de todo cuanto*

[v. 27] PBNE: *se pone a nuestra vista. De Menuza* [sic].

[vv. 28-29] M1792: *la política diestra ha granjeado /algunos corazones con astucias;*

30 sólo los que se humillan a su mando
logran su confianza y los leales
viven entre cadenas. Sin embargo,
fío de tu lealtad. Nadie nos oye.
El honor y la vida de Pelayo
35 corren, ¡oh, amigo!, el último peligro:
Munuza va a perdernos.

Suero

¡Dios sagrado!
Pues ¡qué! señor, Munuza…

Rogundo

Ya te acuerdas
de aquel día terrible y malhadado
para la triste España, en que Rodrigo
40 rindió al furor del bárbaro africano
nuestra gloria, su vida y su corona;
de aquel sangriento día en que los llanos
de Jerez se sintieron oprimidos
de cadáveres godos, cuyos brazos
45 debilitó la cólera del cielo;
de aquel día infeliz en que aumentando
con la sangre española sus corrientes
vio el turbio Guadalete revolcados
en su arena los míseros despojos
50 del mejor trono y más ilustre campo;
de aquel día, por fin, tan lamentable

[v. 31] M1792: *logran su confianza; los leales*

[v. 33] Sólo C1832: *fío de la lealtad. Nadie nos oye* que no tiene sentido, pues la adversativa remite a que los leales son prisioneros, y confía en Suero pese a que está libre. De hecho, PMCNJ y PBNE: *fío de tu lealtad. Nadie nos oye.* PMCNJ: *(Mirando a todas partes),* insertado en el margen. [vv. 33-38] M1792: *yo fío en tu lealtad; nadie nos oye, /(mirando a todas partes) /Munuza va a oprimirnos. Si Pelayo /tarda en volver a Asturias, lloraremos /por su honor y su vida.* Suero. *¡Oh, Dios sagrado! /¿Pues qué puede intentar?* Rogundo. *Óyeme atento: /aquel día terrible y tan infausto*

[v. 37] PMCNJ: *¿Pues que, Señor?* Rogundo. *Escucha. Ya te acuerdas*

[v. 42] M1792: *aquel día sangriento en que los llanos*

[v. 46] M1792: *aquel día infeliz en que aumentando*

[v. 49] M1792: *en su cieno los míseros despojos*

[v. 50] Campo: «El ejército que está acampado, o en disposición de pelear», en DRAE de 1780.

que consumó las ruinas y el estrago
en que yace la patria. Desde entonces
las armas sarracenas inundaron
55 todas nuestras provincias. No hubo plaza
que no viese en su alcázar tremolado
el pendón berberisco, y aun nosotros,
que al septentrión de España retirados
y al abrigo de rocas y montañas
60 opusimos los pechos esforzados
por última defensa a sus violencias,
nos vimos oprimir de los contrarios
y hoy sufrimos el peso de su yugo.
El robo, el sacrilegio, el desacato
65 y la profanación fueron resultas
del triunfo de los bárbaros. Quemados
los templos, insultadas las matronas
y violadas las vírgenes, lloraron
las tristes consecuencias de aquel día;
70 ¡Día infeliz, con sangre señalado
en los fastos de España! ¡Tu recuerdo
triste origen será de eterno llanto!
Dueño el moro de casi toda España,
pensó en otras conquistas, y aspirando
75 soberbio a domeñar el universo,
pasó los Pirineos. Hoy los francos
sienten toda la furia de sus golpes.

[vv. 51-52] M1792: *aquel día, por fin, tan lamentable, /que fue la época triste del estrago*

[vv. 52-53] PMCNJ: *que consumó la ruina y el estrago /en que hoy yace la patria. Desde entonces*

[vv. 56-57] M1792: *que no viese en su alcázar tremolados /los pendones alarbes, y aun nosotros.* Jovellanos utilizará indistintamente *berberisco* y *alarbe.* El DRAE de 1780 señala que *alarbe* vale tanto como *alárabe,* y éste como *árabe.* Pero también: «El hombre inculto, bárbaro o brutal. Dícese en odio de los Árabes que dominaron en España. *Ut Arabs bomo rusticus, immansuetus*».

[v. 60] M1792: *opusimos los pechos asturianos*

[v. 63] M1792: *y sufrimos el peso de su yugo*. PBNE: *y hoy sufriendo el peso de su yugo.* La versión C1832 es avalada por PMCNJ y por la nota 7.ª de Jovellanos, redactada para explicación de *hoy sufrimos el peso de su yugo*: «Esta expresión debe entenderse solamente de los habitadores de Gijón y otros lugares de la costa, que ocuparon los moros; pero no de toda la provincia de Asturias, pues es constante que la mayor parte de ella quedó libre del yugo sarraceno (Casela, *Corona de Asturias,* M. S., Trelles, Mariana y Ferreras)».

[v. 68] PBNE: *y violadas las vírgines, lloraron*

[v. 73] M1792: *Hecho el moro señor de toda España*

[v. 75] PMCNJ: *soberbio dominar el universo* M1792: *soberbio a dominar el universo*

Mientras él maquinaba temerario
tan altivos proyectos, esta plaza,
80 que siempre fue de su ambición el blanco,
quedó sujeta al desleal Munuza
y a una porción escasa de africanos
que la guarnecen. Todos al principio
vivíamos tranquilos, esperando
85 de nuestra libertad el venturoso
retardado momento. ¡Ah, cuán livianos
son los juicios de todos los mortales!
Tú sabes bien que apenas respiramos
lejos del vencedor, y que Munuza,
90 que hoy gobierna a Gijón, tomó a su cargo
el agravarnos tan pesado yugo.
¿Podrás creerlo? Este era el secretario
del común opresor, duro instrumento
de la saña y furor del africano;
95 traidor a España, a la virtud y al cielo,
quiere erigir un trono soberano
sobre las tristes ruinas de la patria.

[v. 78] PMCNJ: *Mas mientras él fraguaba temerario* M1792: *mientras ellos formaban temerarios*

[v. 81] En la nota 2.ª señalaba Jovellanos refiriéndose a las contradicciones entre las fuentes: «Cuál le hace moro, y por consiguiente mahometano, cuál godo, y por lo mismo católico». En la tragedia opta por el más complejo perfil de godo convertido al islam aliado con los árabes, de ahí que sea *desleal,* y luego *traidor.*

[v. 82] PBNE: *y una porción escasa de africanos* [vv. 82-83] M1792: *y una porción escasa de africanos /que la guarnecen. Todos por entonces*

[vv. 85-87] M1792: *de nuestra libertad el oportuno /y dichoso momento. ¡Ah!, ¡cuán errados /caminan en su juicio los mortales!*

[v. 90] M1792: *que gobierna a Gijón, tomó a su cargo*

[v. 91] M1792: *el agravarnos tan pesado yugo; /¡cuándo (oh, ciega ambición de los humanos) /triunfará la virtud de tus esfuerzos!*

[v. 92] PBNE: *¿Podrás creerlo? Este cruel sectario* PMCNJ y M1792: *Podrás creerlo: este cruel sectario* En la transcripción de los *Reparos* de José Loredo, se lee: «Se le llama *cruel secretario del común opresor*» y «Se le llama *secretario del común opresor* en la primera escena del primer acto»; pero los manuscritos no avalan la versión, por lo que el dato no es concluyente (Loredo pudo tener a la vista C1832 y contaminarse). En todo caso, mantengo la versión de C1832, porque el verso es correcto métricamente, no hay pruebas en su contra, y *secretario* tiene pleno sentido aplicado a un personaje del que a continuación se dice que es un *instrumento*: «El sujeto a quien se le comunica algún secreto para que le calle, y guarde inviolablemente. *Secreti custos*»; el que se encarga del «manejo y dirección principal de los negocios de algún Príncipe, señor, caballero o comunidad, cuyas resoluciones arregla y dispone para el acierto de las materias, consultándolas con su dueño. *Vir a secretis, secretarius*» (DRAE, 1780).

[v. 94] M1792: *del impío furor del africano,*

[vv. 96-97] PMCNJ: *pretende alzar un trono soberano /sobre las tristes ruinas de su patria;* M1792: *quiere elevar un trono soberano /sobre las tristes ruinas de su patria.*

De este intento murmuran ya los cabos
moriscos sin rebozo, mientras diestro
los sabe él deslumbrar. ¡Ah!, si entretanto
no abrigase en su pecho otras ideas,
fuera menos temible; pero, osado,
su corazón aspira a la fortuna
de enlazarse a la sangre de Pelayo.

SUERO
¿Qué me dices?

ROGUNDO
Sí, amigo, de su hermana
a cualquier precio logrará la mano.
Apenas de Gijón se ausentó el Duque,
empezó con obsequios disfrazados
a tentar la constancia de Dosinda.
Político y amante, le observamos
fingir para obligarla mil finezas;
pero viendo después que sus cuidados
le hacían importuno, cauteloso
los suspendió del todo, y entretanto
nos da tal cual indicio de un proyecto
que me llena de horror y sobresalto.
¡Oh, justo Dios! La sangre de los godos,
que nuestros nobles pechos conservaron,
y el premio a mis lealtades ofrecido,
¡serán la recompensa de un tirano!

[v. 99] PBNE: *alarbes sin rebozo, mientras diestro* PMCNJ: *alarbes sin rebozo; pero él diestro* M1792: *moriscos sin embozo, pero él diestro*
[v. 100] PMCNJ y M1792: *los sabe deslumbrar. ¡Ah!, si entretanto*
[vv. 101-102] C1832: *no abrigase en su pecho otras ideas! /Fuera menos temible*
[vv. 103-104] Sólo en M1792: *su corazón, aspira a mayor dicha. /No lo dudes, amigo: este tirano /triunfa, conspira y quiere sobre todo /enlazarse a la sangre de Pelayo.*
[v. 105] PMCNJ: *¿Qué me decís? ROGUNDO. Sí, amigo, de su hermana* Sólo en C1832 es oración exclamativa.
[vv. 107-108] M1792: *Apenas de Gijón salió el infante, /empezó con obsequios reiterados*
[v. 111] M1792: *emplear por vencerla hasta el suspiro;*
[v. 113] M1792: *se hacían importunos, cauteloso*
[vv. 119-120] M1792: *el premio a mis lealtades ofrecido, /¡vendrá a colmar las dichas de un tirano!*

Suero

Pero, señor, ¿podrá olvidar Munuza
que esta princesa desde tiernos años
está ofrecida a vos? ¿Que sólo faltan
las santas ceremonias para que ambos
125 os unáis en un lazo indisoluble?
Pues ¿qué? Vuestro valor, el de Pelayo,
la promesa, el honor, la amistad santa
y la fe esponsalicia…

Rogundo

Tan sagrados
vínculos no detienen a un impío.
130 ¿Y quién podrá hacer frente a sus conatos?
Siguiendo una política perversa,
este fiero opresor ha procurado
separar los estorbos que pudieran
oponerse a su furia. Soberano
135 absoluto del fuerte y de las tropas;
so color de inquietud, aprisionados
los más de nuestros nobles; detenido
en Córdoba Pelayo, el gran Pelayo,
nuestro último apoyo y esperanza,
140 ¿quién nos dará socorro? ¿Quién librarnos
podrá de tanto riesgo? El mismo cielo,

[v. 122] Sobre *esta princesa* redactó Jovellanos su nota 8.ª «Rigurosamente este título no corresponde a Dosinda; pero siendo preciso darle alguno que conviniese a su condición, en calidad de descendiente de reyes, le aplicamos el de Princesa, autorizado con el uso, y siguiendo el ejemplo de los poetas franceses».

[v. 125] PMCNJ, PBNE y M1792: *os unáis en un lazo indisoluble?* Sólo C1832: *os unáis a un lazo indisoluble?* Al margen de que es *en* la preposición que exige el sentido, la lección *a* es errónea, pues conduce a la hipometría.

[v. 128] En la nota 12.ª señala Jovellanos que el Fuero Juzgo «castiga con graves penas el rapto y la infracción de los pactos esponsalicios». En este sentido la *fe esponsalicia* remite a: «El testimonio o certificación, que se da de ser cierta alguna cosa; como: FE de vida, FE de muerte, FE de bautismo, &c. *Testimonium, testificatio*» (DRAE, 1780).

[v. 136] C1832: *socolor.* Aunque el sustantivo *socolor* ya existía, la construcción exige forma adverbial: *so color de. Color,* en el sentido de «pretexto, motivo, razón aparente para hacer alguna cosa con poco, o ningún derecho»; *so color,* «Lo mismo que *con pretexto*» (DRAE, 1780). *Inquietud,* en el sentido de «conmoción o alteración» del orden social (DRAE, 1780).

[v. 139] M1792: *que sería nuestra única esperanza,*

[vv. 140-148] Aunque el sentido se comprende, se puntúe como se puntúe hay un claro anacoluto, pero el texto es igual en las cuatro versiones.

contra nuestros delitos irritado,
nos entrega al furor de los infieles,
y abandonando su piadoso brazo
145 la nación, otras veces protegida,
aun esta esclavitud que toleramos
es por ventura el miserable fruto
de los excesos nuestros.

SUERO

Y entretanto
¿será de nuestro aliento único empleo
150 la inútil queja? ¿Humilde nuestro labio
aprobará el desprecio de las leyes?
¿Podréis sufrir vos mismo que, violando
los vínculos más santos, un perjuro
os venga a arrebatar de entre los brazos
155 con mano infiel la prometida esposa?
¿Que el vil Munuza mezcle temerario
a su sangre la sangre de los godos?
Y este ilustre depósito fiado
al valor asturiano, esta reliquia
160 de la estirpe real ¿será un temprano
fruto de sus traiciones, mientras quietos
y derramando ignominioso llanto
sufrimos el mayor de nuestros males?
¡Miserable de aquel que en el naufragio
165 de nuestra gloria cede a la tormenta!
No, Rogundo, aún nos queda el medio hidalgo
de ofrecer nuestras vidas por las leyes,
los templos y el honor. Sepa Pelayo

[v. 150] M1792: *la débil queja? Nuestro enojo airado*
[v. 151] PMCNJ: *aprobará el ultraje de las leyes?*
[v. 156] M1792: *¿Que el vil Munuza junte temerario*
[v. 158] *Depósito*: «Obligación que contrae expresa o virtualmente el que recibe la alhaja, o dinero, de tenerlo en guarda, custodia y resguardo»; y en segunda acepción: «Comúnmente se entiende por la misma cosa depositada» (DRAE, 1780).
[vv. 162-163] M1792: *llenos los ojos de un cobarde llanto /miramos el mayor de nuestros males?*
[v. 165] PMCNJ y M1792: *de nuestra gloria ceda a la tormenta!*
[vv. 166-167] M1792: *No, señor, aún nos resta el medio hidalgo /de ofrecer nuestra vida por las leyes*

que el suyo, aunque está ausente, en todo trance
170 merece nuestro apoyo.

Rogundo

¡Honor sagrado!
¿Podrá ser nuestra sangre precio digno
de su conservación? ¡Ay, Suero, aplaudo
tus consejos, y en ellos reconozco
cuál es mi obligación! Pero ¿has pensado
175 que yo soy tan cobarde que prefiera
la ignominia a la muerte? No, corramos,
entremos en palacio. Verás cómo,
la furia del tirano despreciando,
le culpo su perfidia…

Suero

Todavía
180 es temprano, Rogundo; más despacio
las heroicas empresas se meditan.
El ardor juvenil de vuestros años
os puede ser fatal, si la prudencia
no les sirve de guía. Disfrazando
185 Munuza sus ideas bajo el velo
de una falsa amistad, ha procurado
ocultarlas a todos, y no es justo
que intempestivamente le arguyamos
de un delito que oculta cauteloso
190 allá en su corazón. Al que es malvado

[vv. 169-170] PMCNJ: *que el suyo en este suelo, en todo trance /nos hallará en su apoyo.* M1792: *que el suyo, aunque esté ausente, en todo trance, /merece nuestro aprecio.*

[vv. 171-172] M1792: *¿Podrá ser nuestra sangre digno precio /de tu conservación? Suero, yo alabo* [v. 172] PBNE: *de tu conservación! ¡Ay, Suero! Aplaudo* PMCNJ: *de tu conservación? ¡Ay! Suero, aplaudo* Sólo C1832 lee *su conservación.* Aunque *tu conservación* resulta más dramática, pues apela al propio honor, ambas lecturas son correctas, por lo que no se enmienda la versión C1832.

[vv. 177-179] M1792: *entremos en palacio, yo pretendo /ponerme en la presencia del tirano, /a argüir su perfidia. Suero. Todavía* [v. 178] PBNE: *despreciando la furiano* [sic] *del tirano* [vv. 178-179] PMCNJ: *arrastrando la furia del tirano / increpo su perfidia. Suero. Todavía*

[vv. 184-185] PMCNJ y M1792: *no le sirve de guía; disfrazando /Munuza sus ideas con el velo*

[v. 189] M1792: *por un delito, de que sólo es reo,*

[vv. 189-190] PMCNJ: *de un delito que encubre cauteloso /en su vil corazón. Al que es malvado*

sus mismos artificios le descubren.
Huid, pues, de su vista y entretanto
reprimid el dolor y los recelos,
que si imprudente los fiais al labio,
195 peligrará sin duda nuestra empresa:
sabrá Munuza precaverse, y cuando
corramos a echar mano del remedio,
ya no podrá el remedio aprovecharnos.
Ahora sólo conviene el disimulo.
200 Vivan nuestros temores sepultados
en el fondo del pecho. En adelante
Dios abrirá camino.

Rogundo

Los cuidados
que llenaban mi alma de amargura
se templan con tu voz, y hallo descanso
205 en tu noble lealtad y tus consejos.
Observemos, amigo, del malvado
Munuza las oscuras intenciones,
leamos sus ideas, y entretanto
yo voy a consolar a la princesa
210 y a contarle tu arribo. De palacio
debe salir Munuza, y no quisiera
que viese en mi semblante mis cuidados.

Suero

Id sin temor, en tanto que yo espero
para hablarle de parte de Pelayo,

[vv. 192-194] M1792: *sus empeños le acusan. Si entretanto /llegase a penetrar vuestros recelos, /o si vuestro dolor fiais al labio,* [v. 194] PMCNJ: *porque si incauto los fiais al labio* PBNE: *que si imprudente los fiais al labio* C1832: *que si imprudente los fiais a el labio*

[v. 199] M1792: *Sólo ahora conviene el disimulo;*

[v. 204] M1792: *se templan con tus voces. Yo descanso*

[v. 206] PMCNJ: *Observamos, amigo, del malvado*

[v. 208] M1792: *leamos sus ideas. Entretanto* [vv. 208-211] PMCNJ: *leamos sus ideas. Entretanto /para dar a Dosinda algún consuelo /le avisaré tu arribo; de palacio /saldrá luego Munuza, y no quisiera*

[v. 210] M1792: *y a contarla tu arribo. De palacio*

[v. 212] M1792: *que viese en mi semblante sus cuidados.*

[v. 213] M1792: *Idos, y no temáis. Yo aquí le espero*

y por que mi venida no le sea
sospechosa… Ya llega… Retiraos.

ESCENA SEGUNDA

Munuza, Achmet, Suero, Guardias

Munuza
¿Qué me dices, Achmet?

Achmet
Señor, yo mismo
le vi llegar. Pero si no me engaño,
vedle allí: aquel es Suero.

Munuza
Te aseguro
que su arribo me cuesta algún cuidado.

Suero
El duque de Cantabria, deseoso
de que sepáis el favorable estado
de sus ajustes con Tarif, me envía
a vos…

Munuza
¿Pues cómo? ¿Dónde está Pelayo?

[v. 215] C1832, PBNE y PMCNJ: *y porque mi venida no le sea* M1792: *y por que mi venida no le sea* con el correcto sentido de finalidad.

[v. 216] PMCNJ: En el margen, *(Rogundo se retira, sin ser visto de Munuza).*

[*Munuza*] PMCNJ: *Munuza (en el fondo de la escena).*

[vv. 218-219] PMCNJ: al margen, *(señalando con el dedo a Suero).*

[v. 220] M1792: *que su arribo me causa algún cuidado. /(Acercándose.)*

[*Suero*] PMCNJ: *Suero (saliendo al encuentro de Munuza).*

[v. 221] Sobre *el duque de Cantabria* redactó Jovellanos su nota 9.ª: «Damos a Pelayo este título, que con efecto tuvo, si creemos al Padre Sota, Mariana y otros. Su padre Favila fue también Duque de la región occidental de Cantabria, que comprendía en sí parte de las Asturias, y en cuyos estados sucedió Pelayo, después que Witiza privó de ellos y de vida a su padre (Casela, *Corona de Asturias.* Sota, *Crónica de los Príncipes de Asturias y Cantabria*)».

[v. 224] PMCNJ, PBNE y M1792: *a vos… Munuza. ¿Pues cómo? ¿Adónde está Pelayo?* PMCNJ: en el margen, *(con alguna alteración).*

SUERO
En Córdoba, señor, y su embajada
se va ya a fenecer.

MUNUZA
Pero ha pensado
sin mi orden…

SUERO
Cuando haya concluido
todas las comisiones de su cargo
no deberá esperar orden alguna
para volver a Asturias. Los cuidados
de su casa y el ruego de Dosinda
claman por su regreso; sin embargo,
no sé qué diferencias suscitadas
por el jefe agareno le obligaron
a detenerse en Córdoba.

MUNUZA
Sí, aún debe
permanecer allí por tiempo largo:
los intereses suyos y los míos
y el bien de este país, todo está en mano
de Tarif; él le hará volver a Asturias
premiado y satisfecho. ¿Y qué? ¿Pelayo
se halla en Córdoba bien? Decidme, ¿cómo
los moros andaluces le han tratado?

[v. 228] PMCNJ y M1792: *todas las comisiones de su encargo*

[v. 229] PMCNJ y PBNE: *no deberá esperar orden alguno,* pero M1792: *orden alguna.* Ambas lecturas son correctas, pues era palabra de género ambiguo y sólo en 1925 marca el DRAE que en esta acepción el término es femenino.

[v. 231] PMCNJ: *de su casa y los ruegos de Dosinda*

[v. 234] Ya señala el DRAE de 1780 «que en su sentido propio se dice del que es descendiente de Agar», pero «hállase usado por lo mismo que Mahometano».

[v. 235] PMCNJ: al margen, *(con serenidad)*

[vv. 240-241] M1792: *lleno de su favor. Pero Pelayo /¿se halla en Córdoba bien? ¿De qué manera*

[vv. 241-242] PMCNJ: *¿se halla en Córdoba bien? Decidme cómo /los moros andaluces le han tratado*

Suero
Bien conocen, señor, todos los moros
el mérito del duque; pero cuando,
245 a pesar de su sangre, sus virtudes
y la opinión que le adquirió su brazo,
quisieran rehusarle un justo obsequio,
sólo en vuestra amistad funda el más alto
derecho a sus aplausos y favores.
250 Sin embargo, el amor que profesamos
todos a sus virtudes, las continuas
instancias de su hermana y el cuidado
de repetiros nuevos testimonios
de su amistad pudieron algún tanto
255 disgustarle de aquella residencia.
También han concurrido sus vasallos
a turbar su sosiego: de Cantabria
le avisan que la guerra en sus estados
ha vuelto a renacer; que Eudón y Pedro,
260 émulos de su gloria, aspiran ambos
a usurpar de Vizcaya el señorío,
y aunque los naturales a Pelayo
se conservan muy fieles, su presencia

[v. 247] Es necesario leer *quisïeran* o *rehüsarle* con diéresis (la dialefa *le-un* trastoca el patrón acentual, y *to-ob* resulta muy abrupta). M1792: *quisieran escasearle los obsequios*

[v. 249] M1792: *derecho a sus aplauso y favores* [sic].

[v. 257] M1792: *a turbar su sosiego: de Vizcaya* La variación de las versiones parece evidencia sintomática del secular conflicto de los límites entre Cantabria y el País Vasco.

[v. 259] PBNE: *ha vuelto a renacer; que Eudoro y Pedro* que es mala lectura. Sobre *Eudón y Pedro* escribe Jovellanos la nota 10.ª: «De tres Príncipes o Duques de Cantabria hace memoria la historia de estos tiempos. 1.° Eudón, Duque de Cantabria y de Aquitania, vencedor del sarraceno en Narbona, y padre de una Princesa desgraciada, que casó con Munuza, Gobernador de Celtiberia, y de quien ya se habló más arriba. Este fue hijo y sucesor de Andeca. 2.° Pedro, descendiente de Recaredo, y padre de don Alonso I de este nombre, y tercero Rey de Asturias, que casó con una hija de Pelayo. 3.° Favila, padre del mismo Pelayo. Para desvanecer la dificultad que resulta de esta multitud de señores de una misma provincia, dice el Padre Sota que estaba entonces la Cantabria dividida en tres soberanías. Una comprendía la región occidental de aquella provincia y parte de Asturias, y en ésta dominaron Favila y Pelayo. Otra la parte oriental, y ésta fue la que poseyó el Duque Pedro. En la última, que se componía de los territorios intermedios, sucedió el célebre Eudón a su padre Andeca. Comoquiera que esto fuese, y prescindiendo ahora de los fundamentos de esta opinión, nadie extrañará que me haya aprovechado de ella en la parte que conduce a mi objeto (véase al mismo Sota y a Mariana)».

[vv. 260-261] M1792: *(nobles de aquel país) conspiran ambos /por lograr del ducado las insignias,*

[v. 263] M1792: *se conservaban fieles, su presencia*

es allí indispensable mientras tanto
265 que duran las facciones. Y ¿quién sabe,
señor, si acaso tienen sus cuidados
un origen más grave y más oculto?

MUNUZA
Es justa su inquietud, pero el tratado
que ajusta con Tarif le importa mucho:
270 con mi amistad y la del africano,
libre de dos rivales importunos,
gozará sin recelo unos Estados
que contra nuestro gusto no pudiera
conservar mucho tiempo; otros más altos
275 honores serán paga de su celo,
yo puedo asegurarlo. Y entretanto
no me olvido del vuestro. Cuidad mucho
de merecer los premios que os preparo,
y no los malogréis… Idos.

ESCENA TERCERA

Munuza, Achmet

MUNUZA
Amigo,
280 ¿las noticias de Suero has escuchado?
Conozco que la suerte favorece
mis altivos proyectos. Muy en vano
querrá volver Pelayo a ser objeto
del amor de estos fieros ciudadanos.
285 Rebeldes siempre al agareno yugo

[vv. 263-264] PMCNJ: *se conservan fieles, su presencia /fuera allí provechosa, mientras tanto.* La ausencia de *muy* es error, pues sin el adverbio el verso resulta hipométrico.

[vv. 269-271] M1792: *que ajusta con Tarif dentro de poco /podrá suministrarle medios hartos /de mejorar su casa y su fortuna. /Con mi amistad y la del africano /(deshecho de dos débiles rivales),*

[v. 280] En PMCNJ y PBNE la oración es afirmativa, lo que también tiene sentido, pues Achmet estaba en escena.

[v. 282] PMCNJ: *mis altos pensamientos. Muy en vano*

y al eco de mi voz, ya irán notando
desde hoy quién es Munuza.

Achmet

Yo no creo,
señor, que haya en Gijón quien temerario
ose poner en duda vuestro esfuerzo.
290 Vos sois aquí un monarca: todo el mando
de tierra y mar tenéis en esta plaza;
la guarnición, el fuerte, los soldados
y las galeras, todo os obedece.
Aun fuera de Gijón sólo un escaso
295 número de rebeldes se resiste
a prestar la obediencia y, retirados
a los montes, mendigan un asilo
en la prisión oscura de sus antros.
Pero toda la costa está sujeta,
300 y a vuestra voz rendido el asturiano
ni aun se atreve a llorar su cautiverio.

Munuza

¿Y qué? Porque los miras humillados,
¿te parece que puede su silencio
sosegar mi inquietud? No; los vasallos
305 que sojuzga el derecho de la guerra,
a su primer gobierno aficionados,
idolatran la sangre de los reyes
que les daban la ley; siempre aspirando

[v. 286] M1792: *al eco de mi voz irán notando*

[v. 287] PMCNJ: *desde hoy quién es Munuza. Achmet. No contemplo*

[v. 288] M1972: *señor, que haya en Gijón quin temerario* [sic].

[v. 289] PMCNJ: *querrá poner en duda vuestro esfuerzo.*

[vv. 290-291] M1792 divide erróneamente los versos: *Vos sois aquí un monarca: todo el /mando de tierra y mar tenéis en esta plaza;*

[v. 292] PMCNJ: *la fortaleza, el puerto, los soldados*

[vv. 296-299] M1792: *a daros la obediencia, y retirados /a los ásperos montes allí logran /un triste asilo en sus horribles antros; /pero toda la costa se os humilla*

[v. 298] PMCNJ: *en un fragoso inaccesible espacio* PBNE: *en la prisión oscura de sus astros* que es error. Ya indica el DRAE de 1780 que vale por «cueva o gruta. *Antrum*» y que es término del ámbito literario. Es bien conocido el descubrimiento de la cueva del cíclope en *La Eneida*: «*immemores socii vasto Cyclopis in antro deseruere*» (lib. III, v. 617).

a recobrar el yugo primitivo,
310 abrigan en su pecho los más falsos
y pérfidos designios. Poco importa
que afecten someterse resignados
a una nueva coyunda; su obediencia
siempre es hija de un ánimo forzado;
315 el temor del castigo puede solo
reprimir su furor, y en estos casos
nunca ha sido prudente la blandura.

Achmet
Pero, señor, ¿por qué con tal cuidado
alejáis de Gijón al de Cantabria?
320 Yo me acuerdo de un tiempo en que Pelayo
derramaba absoluto en vuestro nombre
favores y mercedes, entretanto
que vos, enamorado de Dosinda
(sufrid que os lo recuerde), erais esclavo
325 de su tibio desdén y sus rigores.

Munuza
Yo lo confieso, Achmet, el dulce encanto
de sus ojos, su noble compostura
y otros mil atractivos soberanos
que brillan en su rostro, a su belleza
330 mi pecho y mi albedrío sujetaron.
Pero este mismo amor es el motivo
que tiene ausente en Córdoba a su hermano.

Achmet
¿El amor de Dosinda?

[v. 312] M1792: *que afecten someterse voluntarios*
[v. 316] M1792: *repimir* [sic].
[v. 320] PMCNJ: *Acuérdome de un tiempo en que Pelayo.* Siendo el verso correcto, esta modificación parece querer evitar el arcaísmo.
[v. 324] PMCNJ: *(permitid que os lo acuerde), erais esclavo*
[v. 326] PMCNJ: *¡Ah! Lo confieso, Achmet, el dulce encanto*

Munuza

Sí. No culpes,
querido Achmet, el fuego en que me abraso:
335 yo la adoro. Bien sé que me aborrece,
sé que espera Rogundo de su mano
la dulce posesión. Pero, no obstante,
a pesar de Rogundo, de Pelayo,
de su mismo desdén y de mi gloria,
340 pretendo ser su esposo.

Achmet

¡Cielo santo!
¿Vos su esposo, señor?

Munuza

Sí, estoy resuelto,
y antes que acabe el día, a mi palacio
vendrá, donde la rinda humildes cultos
este pueblo feroz. Determinado
345 a ponerla en mi lecho y mi familia,
ved si debí apartarla de su hermano
y aun librarme en Gijón de otros estorbos.
Tú me oyes con asombro. No lo extraño:
la lid es peligrosa; mas supuesto
350 que mi poder y el fuego en que me abraso
exigen este enlace, no hay peligro
que me pueda apartar de ejecutarlo.
Unido yo a la estirpe de los godos

[v. 335] M1792: *yo la adoro. Yo sé que me aborrece;*
[v. 338] M1792: *a pesar de Rogundo y de Pelayo,*
[v. 341] PMCNJ: *¿Vos su esposo, señor? Munuza. Estoy resuelto,*
[v. 343] PMCNJ y M1792: *vendrá, donde le rinda humildes cultos* Ya se ha señalado en la introducción que los estudios de la variación pronominal han demostrado en el siglo xviii que el laísmo y leísmo no sólo son comunes sino usos legítimos. En el caso del *laísmo,* no fue condenado por la RAE hasta la GRAE de 1796. Por ello, nada se señalará sobre estos aspectos en adelante.
[vv. 344-345] M1792: *este pueblo feroz; he decretado /colocarla en mi lecho, ya lo dije;*
[v. 348] PMCNJ y PBNE: *¿Tú me oyes con asombro? No lo extraño*: M1792: *Vos estáis sorprehendido, no lo extraño:*
[v. 349] PMCNJ y M1792: *la idea es peligrosa; mas supuesto*
[v. 352] PMCNJ y PBNE: *que me pueda apartar de efectuarlo.* M1792: *que me pueda estorbar ejecutarlo;*

por el ilustre enlace de su mano,
355 a pesar de Pelayo, vendrá un tiempo
en que mi amor reúna los sagrados
derechos de la sangre y de la guerra.
¡Ah! Si todas las ansias que consagro
a esta amable princesa, si mis ruegos,
360 mi eterna gratitud, mi humilde llanto
ablandan su desdén, si yo consigo
enternecer el pecho que idolatro,
¡qué triunfo para mí tan halagüeño!

Achmet
Perdonadme, señor: el sobresalto
365 con que acabo de oír vuestro discurso
me tiene sin aliento. ¿Desde cuándo
pudo un pecho animoso, endurecido
debajo del arnés, rendirse incauto
a las leyes de amor? Pues ¡qué! Munuza,
370 el amigo más fiel del africano,
el fiero imitador de sus costumbres
¿cederá sin rubor a los encantos
de una mujer la gloria de sus triunfos?
¿Y correrá a entregar a un dueño ingrato
375 un corazón formado en los combates?
Señor, ved que os perdéis. Hablemos claro.
Esta gente aguerrida y caprichosa
idólatra del nombre de Pelayo,
se opondrá a vuestro intento; y aun los mismos
380 que hoy viven sin zozobra, despojados
de hacienda y libertad, harán furiosos

[v. 362] M1792: *interesar el pecho que idolatro,*
[vv. 364-367] M1792: *Perdonadme, señor, si recelando /de esta pasión las tristes consecuencias, /me atrevo a combatirla: el sobresalto /que ha producido en mí vuestro discurso /me tiene sin aliento… ¿Desde cuándo / pudo un ilustre pecho endurecido* [v. 366] PMCNJ: *me deja sorprendido. ¿Desde cuándo*
[v. 369] C1832: *Pues qué, Munuza,* PBNE: *Pues que Munuza,* PMCNJ: *¿Pues qué? Munuza,* [vv. 369-378] M1792: *a las leyes de amor? Qué, ¿sufriremos /el rubor de mirar que los encantos /de una belleza humillen vuestro orgullo? / ¿Y veremos sentada a vuestro lado /a una mujer altiva que os desprecia? /Vos os vais a perder, os lo declaro: /este pueblo orgulloso, que idolatra /la sangre de los godos, sin reparo*
[v. 375] PMCNJ: *un corazón nutrido en los combates?*
[v. 380] M1792: *que sin rumor vivieron despojados*

las últimas violencias si tratamos
de combatir su honor. Estos insultos
fomentará Rogundo, a quien la mano
385 de Dosinda robáis. Pero vos mismo
¿olvidáis la amistad de don Pelayo?
Y cuando su amistad no os interese,
¿despreciaréis su odio? Venerado
por los nobles de Asturias como un resto
390 de la sangre real, sólo en su brazo
funda España su única esperanza.
Nacido en este suelo, y reputado
sucesor de Rodrigo, a quien la suerte
negó otra descendencia, en tiernos años
395 fue llevado a la corte de su tío.
En ella los señores toledanos
le miraron crecer al pie del trono;
las trompas y las cajas despertaron
su espíritu marcial; nosotros mismos
400 temimos el impulso de su brazo
cerca del Guadalete, y cuando todo
se postraba en España al africano,
invencible Pelayo y casi solo,
defendía con ánimo irritado
405 los últimos rincones de su patria.
Si esto os parece poco, contempladlo
retirado en Gijón, donde se atreve
a dejarse rogar y aun a negaros
la mano de Dosinda… Y vos, no obstante,

[vv. 382-383] M1792: *las últimas violencias y atentados /por conservar su honor. Estos insultos*

[vv. 386-388] M1792: *despreciaréis las iras de Pelayo? /Y cuando su amistad no se interese, /¿no temeréis su odio? Venerado*

[v. 391] Es necesario hacer dialefa en *su-única*. [vv. 391-412] M1792: *funda España su última esperanza. / Nacido al pie del trono, los palacios /de sus reyes le vieron en la cuna; /nuestras mismas victorias irritaron / su ánimo marcial. Nuestras trincheras /vieron crecer este héroe peleando /al lado de Rodrigo, y su ardimiento /no abandonó las armas, hasta tanto /que miró subyugados de su patria /los últimos confines. Retirado /a los montes de Asturias, tiene aliento /de dejarse rogar y aun de negaros /la mano de Ormesinda, y vos, no obstante, /¿despreciáis su rencor? /Señor, yo os amo, /en vuestra gloria humilde me intereso, /pero temo… Munuza. Ya lo he reflexionado;*

[v. 398] *Caja*, en la acepción de «instrumento militar. Lo mismo que *tambor*» (DRAE, 1780).

[v. 401] PMCNJ y PBNE: *cerca de Guadalete; y cuando todo*

410 ¿despreciáis su amistad? Señor, si en algo
creéis que vuestra gloria me interesa,
pensad mejor…

Munuza

Ya lo he reflexionado.
No receles, Achmet, están tomadas
las mejores medidas.

Achmet

Pero, acaso
415 los nobles de Gijón…

Munuza

Los más altivos
gimen en el castillo aprisionados
bajo algunos pretextos especiosos,
y ya no temo el brío de su brazo,
que oprimen y enflaquecen las cadenas.
420 Mi cautela alejó de aquí a Pelayo,
y el celo de Tarif sabrá burlarse
de sus solicitudes, prolongando
la conclusión de una embajada inútil.
Si pretende Rogundo temerario
425 alegar la razón de sus derechos,
¿no sabré yo oprimirlo o aplacarlo?
Y cuando, en fin, todo ese feroz pueblo
osare resistirme, los soldados
que le guarnecen salvarán mi intento.
430 La menor inquietud pondrá a mi lado
los moros que se esparcen a la orilla
del golfo de Cantabria. A congregarlos
partió Kerim, y volverá muy presto.

[v. 413] PMCNJ: *Nada temas, Achmet; están tomadas*
[v. 426] M1792: *¿no sabré yo oprimirlo y aplacarlo?* PMCNJ: *¿no sabré yo oprimirlo y acabarlo?*
[vv. 428-429] PMCNJ: *se arroje a resistirme, los soldados /que le guarnecen frustrarán su intento.*
[v. 429] M1792: *que lo guarnecen salvarán mi intento.*
[v. 431] PMCNJ: *los moros que se esparcen por la orilla*
[v. 433] M1792: *partió Kerim, que volverá muy presto,*

Nada me da temor. Si con halagos
435 puedo vencer el pecho de Dosinda,
será feliz mi suerte; mas si tantos
desvelos no la obligan, si no logro
la posesión de su adorable mano,
tiemble de mi furor España toda.
440 Esto ha de ser, Achmet: a este palacio
debes tú conducirla de mi orden.
Ve a decirla mi amor y mis cuidados,
implora su piedad; mas, sobre todo,
si no bastan el ruego y el engaño,
445 usarás del poder y la violencia.
Kerim llega. Ya es tiempo, retiraos.

ESCENA CUARTA

Munuza, Kerim

Kerim
He corrido, señor, en vuestro nombre
desde la triple ara que el romano
Apuleyo erigió en honor de Augusto,
450 hasta el último puerto colocado
sobre el inquieto océano de Asturias.
Las tropas sarracenas que a su cargo
tiene el fuerte Alahor en esta costa

[v. 442] PBNE: *Ve a decirle mi amor y mis cuidados,*

[v. 445] PMCNJ: *haz que el poder y la violencia basten.* Esta orden al final del acto I desvela plenamente el carácter de Munuza y marca una transición, al ser premonitoria de la violencia que está por venir en el acto II.

[vv. 448-449] En PMCNJ faltan estos dos versos. Para la *triple ara* escribió Jovellanos su nota 11.ª: «De las aras sextianas han hablado los antiguos como de un edificio digno de la magnificencia romana, y los modernos como de un venerable monumento de la antigüedad. No están de acuerdo los autores sobre el sitio en que se colocaron; pero la más común opinión, apoyada en la tradición que aún se conserva entre aquellos naturales, se inclina a que estuvieron cerca de Gijón, en un sitio en que hoy se ve una pequeña población, distinguida actualmente con el nombre de Jove. Los antiguos y modernos dicen que eran tres. El padre Carballo las describe, y asegura que reconoció en su tiempo algunas reliquias de ellas. Lo mismo Morales. Dícese que se llamaban *sextianas* por haberlas erigido Sexto Apuleyo, general romano, acabada la guerra de Asturias; erigiéronse en nombre de César, y se consagraron a Júpiter. Hace memoria de ellas Pomponio Mela, lib. 3, cap. 1.º, Plin., lib. 4, cap. 20, con todos los modernos».

[v. 452] PMCNJ: *y las tropas alarbes que a su cargo*

se van ya de su orden congregando,
455 y estarán prontas al primer aviso.
Impacientes y altivos los soldados
esperan vuestra orden.

MUNUZA

Yo agradezco
tu celo y obediencia. Y entretanto
que tomo otras medidas, ve al castillo,
460 arregla su custodia, y a palacio
vuelve después a preparar la guardia.
Sobre todo, Kerim, sigue los pasos
de Rogundo y observa sus acciones.
Achmet de lo demás podrá informaros.

ESCENA QUINTA

Munuza

MUNUZA

465 En fin, bella Dosinda, estos desvelos,
síntomas de un afecto arrebatado,
te abrirán un camino para el trono.
Yo aspiro a ser tu esposo, mas mi mano
no osaría enlazarse con la tuya
470 si no ganase un cetro. ¡Ah! Si al halago
de empuñarle se ablandan tus desdenes,
dichosa la inquietud que te consagro.
De Gijón los soberbios moradores
te verán en mi corte, y a mi lado

[v. 455] PMCNJ: *para estar prontas al primer aviso*;

[v. 457] PMCNJ: *esperan vuestra orden. MUNUZA. Agradezco* [vv. 457-458] M1792: *esperan alcanzar el honor alto / de seguir vuestra orden. MUNUZA. Yo agradezco /su celo y tu obediencia. Mientras tanto*

[v. 460] M1792: *repasa su custodia, y a palacio*

[vv. 466-467] M1792: *esta ardiente inquietud en que me abraso, /me abrirán un camino para el trono.* [v. 467] PBNE: *te abrirán un camino para el trano* [sic].

[v. 471] M1792: *de regirle se ablandan tus desdenes,*

[v. 472] C1832: *dichosa la inquietud que le consagro* Pero PBNE, PMCNJ y M1792: *dichosa la inquietud que te consagro* que es la lectura correcta, pues está refiriéndose a Dosinda: *te abrirán, te consagro, te verán…*

475 ceñida del diadema, en tu presencia
doblarán la rodilla. Y enlazados
de nuevo los leones y las lunas,
serán en mis insignias el espanto
de los pechos rebeldes. Miserable
480 del que a mi amor se oponga temerario.

Fin del acto primero

[v. 475] C1832: *ceñida la diadema;* PBNE: *ceñida del diadema;* PMCNJ: *ceñida de diadema;* Los manuscritos PMCNJ y PBNE se mantienen siempre en la forma masculina: *ceñiros en Gijón el Real Diadema* (v. 1043), *del augusto diadema* (v. 1072) y *el trono y del diadema* (PMCNJ) o *del trono y el diadema* PBNE (v. 1077); mientras que C1832 alterna: leerá *ceñiros en Gijón la real diadema* (v. 1043), pero luego *del augusto diadema* (v. 1072), *del trono y del diadema* (v. 1077). Es posible que Cañedo modificara el género, salvo cuando lo impedía la métrica. La oscilación del género de *diadema* sería legítima, pues el DRAE de 1780 señala que es palabra de género ambiguo, pero es extraña dentro de un mismo texto; por ello mantengo la forma predominante masculina. Por otro lado, tal *diadema* dista mucho de la que concebimos hoy: «Faja o insignia blanca, que antiguamente ceñía la cabeza de los Reyes, por insignia de su dignidad, que remataba con un nudo en el cerebro, de donde pendían los cabos por los hombros. Diferénciase de la corona, en que esta es de oro, plata, bronce, o hierro, y toda está adornada por la parte superior de puntas, florones, o círculos que la cierran; y la diadema es lisa sin más adorno. *Diadema, fascia regia*» (DRAE, 1780).

[v. 480] PBNE: *del que a mi amor se oponga temarario* [sic].

[*Fin del acto primero*] Coinciden en estas marcas C1832 y PBNE, faltando en PMCNJ y M1792.

Acto segundo

Gran salón del palacio de Munuza. Dosinda desde el fondo del teatro se va acercando al frente de la escena con mucha pausa y con semblante lloroso y afligido; Ingunda la sigue, demostrando también su sentimiento con algunos ademanes de compasión.

ESCENA PRIMERA

Dosinda, Ingunda

Dosinda

¿Adónde estoy? ¿A qué mansión odiosa
me han traído? Sin fuerza y sin aliento
puedo apenas mover con tardo paso
los fatigados y dolientes miembros.
485 Para este nuevo susto, cruel destino,
¿me vuelves a la vida? ¡Ah! Yo preveo
los terribles combates que prepara
a mi inocencia un opresor violento.
¡Ah, hermano infeliz! ¡Ah, triste amante!
490 El dolor que amenaza a vuestro pecho
redobla la amargura del que sufro.

Ingunda

Templad vuestro dolor, señora, el cielo

[*Acotación*] Las cuatro fuentes sitúan la acotación después de *Escena primera*. M1792: *(Ormesinda se deja ver en el fondo del teatro, con aire muy triste y doloroso, se va acercando al frente de la escena, con mucha pausa; Ingunda la sigue demonstrando también su sentimiento con algunos ademanes de compasión.)* En M1792 no se marca el cambio de espacio al salón del palacio de Munuza.

[vv. 481-490]: M1792: *¿A dónde estoy? ¿A qué mansión horrible /me han conducido? /Apenas los inciertos / pasos puede formar el pie cobarde… /Por todas partes el pavor y el miedo /se ofrecen a mis ojos, donde envía /la triste luz un resplandor funesto… /Para este nuevo horror… ¡cruel destino!, /¿me vuelves a la vida?… Yo preveo /los más terribles y funestos males /que me prepara un opresor violento, /y expuesta mi inocencia en este sitio, /por blanco a sus furores, dudo, temo /y muero de dolor… ¡A qué funesta / situación me reduces! ¡Oh, hado adverso! /¡Ay, hermano infeliz! ¡Ay, triste amante! /El dolor que amenaza vuestros pechos* En v. 489 ninguna lectura confirma a C1832; PMCNJ coincide con M1792: *¡Ay, hermano infeliz! ¡Ay, triste amante!* PBNE: *¡Ay, hermano infeliz! ¡Ah, triste amante!* En el siguiente, v. 490, M1792 y PMCNJ son muy cercanos: PMCNJ: *El dolor que amenaza a vuestros pechos*

[*Ingunda*] PMCNJ y PBNE: *Yngunda*

concede a mi lealtad en este trance
el que pueda asistiros. De mi afecto
495 oíd la voz.

Dosinda

Ingunda, no interrumpas
el curso de las lágrimas que vierto;
combatida de angustias y temores,
sólo hallará en el llanto algún remedio
mi triste corazón.

Ingunda

Pero, señora,
500 no os dejéis oprimir del sentimiento:
yo os miro enternecida; vuestro llanto,
vuestro dolor es justo, os lo confieso;
pero en vez de ceder a esta desgracia,
es forzoso pensar en el remedio.
505 Una atrevida orden de Munuza
os tiene en su palacio; sus intentos
pueden conjeturarse; sin embargo,
yo no creo, señora, que violento
olvide en un instante cuanto debe
510 a vos y a don Pelayo: sus deseos
tal vez aspiran sólo…

[vv. 492-494] M1792: Ingunda. *Consolaos, señora, y de mi afecto*

[v. 498] PMCNJ y M1792: *sólo hallará en el llanto algún consuelo*

[vv. 500-508] Este parlamento de Ingunda, en PMCNJ es muy diverso; se transcribe completo y permanecen en redonda los versos coincidentes con C1832: *no así os dejéis llevar del sentimiento /no miro yo serena vuestro llanto /no, vuestra pena es justa, lo confieso / pero en vez de ceder a esta desgracia, /es forzoso pensar en su remedio.* /Una atrevida orden de Munuza / *os tiene en su palacio: y sus intentos* / pueden conjeturarse; sin embargo, /*no presumáis, señora, que violento* El v. 504, sin embargo, coincide con M1792.

[vv. 501-502] PBNE y M1792: *yo miro enternecida vuestro llanto; / vuestro valor es justo, os lo confieso.*

[vv. 503-505] M1792: *pero antes de ceder a una congoja, /es forzoso pensar en su remedio; /una bárbara orden de Munuza*

[vv. 509-511] M1792: *olvide en este día cuanto os debe /a vos y a don Pelayo de respetos; /quizá pretende sólo…* Dosinda. *Calla, Ingunda,*

[v. 511] Tal dicen PMCNJ y PBNE, con lo que el verso es correcto métricamente. En C1832 es hipermétrico: *tal vez aspirarán sólo…* Dosinda. *Calla, Ingunda,*

Dosinda

Calla, Ingunda,
no aumentes mi dolor. El más violento
insulto cometido en mi persona
¿no me hará recelar? Tus ojos vieron
515 con qué extremos de furia y de violencia
me condujo su guardia: ni mis ruegos
humildes ni mis lágrimas amargas
pudieron reprimir el vil intento
del inflexible Achmet. Abandonada
520 de mi familia, sola, sin consuelo,
y en un mortal desmayo sumergida,
a este odioso palacio me trajeron
los crueles ministros de su orden;
y cuando vuelvo a recobrar mi aliento…
525 ¡Oh, Dios! Mira qué objetos se presentan
a mis ojos. Y ¿qué? ¿temer no debo
que Munuza atropelle mi decoro?
¡Ah!, después de este arrojo sus intentos
quizá pronto… Mas ¿quién en esta angustia
530 querrá darme favor? ¡Querido dueño!
¡Triste Rogundo! ¿Adónde está tu brío?
El honor de Dosinda está en gran riesgo;
tu rival menosprecia su decoro,
¿y tú no la defiendes? Qué, ¿un perverso
535 se atreverá a insultar a la que adoras?
Pero ¡triste de mí! Quizá el afecto
de Rogundo… ¿Quién sabe si pretende

[v. 512] M1792: *deja de atormentarme: el más violento*

[vv. 518-519] PMCNJ: *el fiero arrojo refrenar pudieron /el inflexible Achmet. Abandonada*

[vv. 522-523] PMCNJ: *me arrancó temerario del paterno /albergue, y me condujo a estas moradas.*

[vv. 524-529] PMCNJ: *y cuando vuelvo a recobrar aliento /¿quieres tú que mi alma esté tranquila? / ¿Quieres tú que no tema los excesos /de un monstruo conjurado en mi ruina? /¡Ah! Después de este arrojo los intentos /de Munuza… Mas ¿quién en tal conflicto*

[vv. 529-539] Permanece en redonda la coincidencia con el resto de versiones. M1792: *quizá prontos… ¡Pero ay! En esta angustia, / ¿quién me dará favor, querido dueño? / ¡Tierno Rogundo! ¿A dónde está tu brío? / Ormesinda peligra. Un rival fiero / insulta su virtud, y tú, tranquilo, / ¿no corres a librarla? Qué, ¿el perverso /osará despreciar a la que adoras?* / Pero ¡triste de mí! Quizá el afecto / *de Rogundo… ¿Quién sabe si dudoso / ya no aspira a lograr un himeneo, / que ha de costarle riesgos y combates?* PMCNJ coincide con M1792 en el v. 539: *que ha de costarle riesgos y combates?*

abandonar cobarde un himeneo
que ha de costarle riesgos y disgustos?
540 No lo dudes, Ingunda; este silencio
que reina en el palacio de Munuza
prueba bien mi desdicha. Los extremos
y furias de Rogundo deberían
ser una prueba de sus ansias; pero
545 ya no me ama Rogundo, me abandona.

Ingunda
¿Y creeréis capaz de un sentimiento
tan vil al corazón que por vos arde?
¿Tan bajo proceder cabrá en su pecho?
¿Y así hacéis a su amor constante y puro
550 tan cruel agravio? Y cuando va a perderos,
cuando os va a ver robada y ofendida,
¿le añadiréis tan bárbaro tormento?
Quizá Rogundo ignora esta desdicha;
pero cuando penetre los proyectos
555 de Munuza, tal vez demasiado
ardiente… ¡Ay de mí! ¡Permita el cielo
que su amor no acelere vuestra ruina!
En fin, si él olvidase sus derechos,
¿creéis que los valientes asturianos
560 no armarán su valor por defenderos?
A pesar de las artes de Munuza,
vos sabéis cuánto anhelan el momento
de sacudir un yugo intolerable;
el cielo está propicio a sus deseos,

[v. 542] M1792: *convence mi desdicha; los extremos*

[v. 545] PMCNJ: *ya no me ama Rogundo, y me abandona* M1792: *Rogundo ya no me ama, y me abandona.*

[v. 546] C1832: *¿Y creéis capaz de un sentimiento* Pero el resto de versiones *creeréis* que evita la hipometría.

[v. 549] PMCNJ: *¿Así hacéis a su amor constante y puro* [vv. 549-550] M1792: *¿Haréis vos a su amor constante y puro / agravio tan cruel? Si va a perderos,*

[vv. 554-555] PMCNJ: *quizá cuando penetre los intentos /del bárbaro Munuza demasiado*

[v. 556] Con dialefa en *te‿¡ay!,* reforzada por la interjección, puede entenderse que C1832 es un endecasílabo correcto. PBNE: *ardiente. ¡Ah! Permita favorable el cielo* que es hipermétrico. PMCNJ: *ardiente… ¡Ah, quiera favorable el cielo* M1792: *pronto… ¡Ah! ¡Permita favorable el cielo*

565 y el arribo de Suero os asegura
que vuestro hermano volverá muy luego.
Entonces su presencia…

Dosinda

¡Ah!, ¡cuán en vano
pretendes adular mi sentimiento!
No da treguas el riesgo en que me hallo,
570 ni en el presente mal, ¡oh, Ingunda, tengo
quien me pueda librar de un brazo injusto!
El vil perseguidor, astuto y diestro,
supo ocupar en Córdoba a Pelayo;
y ¿quién sabe si acaso con su acuerdo,
575 cómplice en mi desdicha el jefe moro,
detiene allá con frívolos pretextos
la vuelta de mi hermano? ¡De qué tramas
no son capaces los aleves pechos!
Pero entretanto pierdo vacilante
580 un tiempo muy precioso. Amante tierno,
¿tú me abandonarás? No, corre, Ingunda,
busca a Rogundo, dile… Pero ¡cielos!
Munuza viene aquí. ¡Qué horror! Amiga,
corre, dile que venga, o que yo muero.

[v. 565] M1792: *el arribo de Suero os asegura*
[v. 566] *Luego*, en el sentido de «al instante, sin dilación, prontamente» (DRAE, 1780).
[v. 570] M1792: *y en la presente angustia, ya no tengo*
[v. 577] M1792: *la vuelta de mi hermano? ¡Ah! ¡De qué tramas*
[v. 579] PMCNJ y M1792: *Pero en tanto yo pierdo vacilante*
[v. 582] PMCNJ: *busca a Rogundo y dile… Pero ¡cielos!*
[v. 584] M1792: *dile, dile que venga, o que yo muero.*

ESCENA SEGUNDA

Munuza, Dosinda, Achmet, Kerim

(Munuza en el fondo de la escena)

MUNUZA

585 Kerim, haz que la guardia esté dispuesta
para el primer aviso. *(A Achmet)* Tú del pueblo
observa los semblantes, y a Rogundo
nunca pierdas de vista.

DOSINDA

¡Justo cielo!
¿Habrá dolor que iguale al dolor mío?

ESCENA TERCERA

Munuza, Dosinda

MUNUZA

590 Señora, ya mi amor y mis deseos,
contentos con la dicha de miraros
en esta habitación, se han satisfecho.
Sin embargo, no logro esta ventura
sin mezcla de dolor. El blando ruego
595 de Achmet, que fue a llamaros de mi orden,
hubiera sido inútil, si los cielos,
privándoos de sentido, no se hubiesen
declarado por mí en aquel momento.

[*Personajes*] En M1792 está presente también *Ingunda,* que permanece en escena hasta la séptima, aunque ni interviene ni debería estar, pues Dosinda acaba de encargarle que vaya a avisar a Rogundo.

[*Acotación*] No figura en M1792. En PBNE se ubica tras la entrada *MUNUZA*.

[v. 586] M1792: *para el primer aviso, (A Kerim) tú del pueblo* PBNE: *para el primer aviso. Achmet, tú del pueblo* que es error pues, al juzgar la acotación como invocación, convierte el verso en hipermétrico. En PMCNJ la acotación está insertada en el margen.

[v. 588] M1792: *nunca pierdas de vista. (A Acmeth.) DOSINDA. ¡Justo cielo!*

[vv. 590-594] M1792: *Ya, señora, mi amor y mis deseos / llenos de la alta gloria de miraros, /en esta habitación, se han satisfecho. /Sin embargo, poseo esta fortuna /a costa de un dolor; el blando ruego*

[v. 596] PMCNJ: *fuera tal vez inútil, si los cielos,* M1792: *hubiera sido inútil, si mis celos,* que no tiene sentido.

Saben ellos las finas inquietudes
600 que este accidente conmovió en mi pecho.
Pero en fin ya, Dosinda, vuestros ojos
honran estas paredes, y ya os veo
donde debéis mandar como señora.
¡Ah! Si por suerte mi amoroso intento
605 no os halla más piadosa, si ahora mismo
mi tierno amor irrita vuestro ceño,
¡mucho dolor se mezclará a mis glorias!

Dosinda
Tan afligida estoy que apenas puedo
dar el preciso aliento a mis palabras.
610 Vos habéis ultrajado mi respeto,
y, a pesar del honor y la decencia,
por medio de un insulto el más horrendo,
me hicisteis conducir a este palacio;
venís aquí a buscarme, y cuando espero
615 que me deis la razón de esta violencia,
¿sólo me habláis de amor? Pues ¡qué! mi pecho,
después de una desgracia tan sensible,
¿temerá otra mayor? Pero dejemos
de recordar una pasión odiosa;
620 mal podrá el corazón oír sus ecos,
lleno de tan funestas inquietudes.

[v. 599] PMCNJ y M1792: *Saben ellos las fieras inquietudes,* Aunque *finas* pudiera ser mala lectura de *fieras*, tiene sentido conforme a «perfecto, puro y que tiene la bondad y valor intrínseco que corresponde a su especie», «delicado, primoroso y sutil» y «amoroso, seguro, constante y fiel», las tres acepciones del DRAE de 1780.

[v. 601] PMCNJ: *Ya en fin, bella Dosinda, vuestras plantas* M1792: *Ya en fin, bella Ormesinda, vuestros ojos*

[v. 602] C1832 y PBNE: *honran estas paredes, y yo os veo* PMCNJ: *honran estas moradas, y ya os veo* M1792: *honran estas paredes, y ya os veo* Pero dice Cañedo que «llegó a nuestro poder un original un poco más correcto, sobre el que formé la siguiente fe de erratas», y marca: «*yo os veo,* léase *ya os veo*». Ciertamente, PMCNJ y M1792 dicen *ya os veo,* frente a un *yo* en la práctica vacío de significado.

[v. 604] PMCNJ: *Pero si acaso mi amoroso intento* [vv. 604-605] M1792: *pero si acaso mi amoroso fuego / no os encuentra piadosa, si ahora mismo*

[vv. 612-615] PMCNJ: *por medio de un insulto el más violento / me hicisteis conducir hasta palacio;* /venís aquí a buscarme, y cuando espero /*que disculpéis tan grave desacato*

[vv. 621-623] M1792: *lleno de otras más graves inquietudes. /Decidme, pues, señor, ¿qué grave exceso / me hace ser hoy objeto miserable*

Decidme, pues, Munuza, ¿por qué exceso
vengo a ser hoy objeto miserable
de vuestra tiranía? Cuando os veo
625 pronto a olvidar mi estado y mis mayores,
no sé si miro en vos un juez severo,
que trata de juzgarme, o un tirano
entregado al furor de sus deseos.
Porque nunca, señor, las santas leyes
630 oprimen la inocencia, y yo sospecho
que vuestro proceder…

Munuza

Señora: en vano
baldonáis un delito, que mi afecto
debiera disculpar. El amor solo
ha podido inspirarle, os lo confieso;
635 pero cuando el ardor con que os adoro
no sirva de disculpa, el desdén vuestro
hará menor la ofensa. Apenas puse
las plantas en Gijón, y apenas vieron
de vuestro rostro el resplandor mis ojos,
640 os rendí el corazón; un cruel silencio
retiró esta pasión de vuestro oído;
yo resistí su impulso, y conociendo

[vv. 622-626] PMCNJ: *Decidme pues, Munuza, cuando os veo /menospreciar mi estado y mis mayores / ¿debo temer en vos un juez severo,*

[v. 627] M1792: *que intenta condenarme o un tirano*

[v. 629] M1792: *Pero nunca, señor, las santas leyes* [vv. 629-632] PMCNJ: *Pero pues no es oficio de las leyes / oprimir la inocencia, yo sospecho* /que vuestro proceder… Munuza. Señora: en vano */me achacáis un delito, que mi afecto*

[v. 634] M1792: *ha podido inspirarlo, os lo confieso;*

[vv. 638-639] M1792: *mis plantas en Gijón, y apenas vieron /mis tristes ojos vuestro ingrato rostro,*

[v. 641] PMCNJ: *recató esta pasión de vuestro oído*

[vv. 642-644] Conviene en esta serie reproducir completos los tres versos, para percibir cómo se han ido generando las corrupciones hasta llegar a C1832: *yo resistí su triunfo, y conociendo /que el triunfo de agradaros se perdiera /negado a mi pasión y a mis ruegos* PBNE: *yo resistí su triunfo, y conociendo /que el triunfo de agradaros ser pudiera, /negado a mi pasión y a mis ruegos,* PMCNJ: *yo resistí su impulso, y conociendo /que el triunfo de agradaros ser pudiera, /negado a mi pasión y a mis ruegos,* M1792: *yo resistí su impulso, y conociendo /que serían sin duda vuestras gracias /del todo inaccesibles a mi ruego;* La repetición de *triunfo* en vv. 642 y 643, evidencia un error por atracción en PBNE, que se transmite a C1832, cuando PMCNJ y M1792: *impulso*; el *se perdiera* es error de C1832, pues en PMCNJ y PBNE *ser pudiera negado a mi pasión,* que sí tiene sentido.

que el triunfo de agradaros ser pudiera
negado a mi pasión y a mis ruegos,
645 solicité olvidaros. Por lograrlo
se esforzó el corazón. Pero ¡ah!, ¡cuán cierto
es que el amor arrastra al albedrío!
La misma resistencia y el silencio
atizaron el fuego de mi llama;
650 su ardor me alucinó, rompí el secreto,
os declaré mi amor y empleé en vano
ternezas y suspiros por venceros;
pero todo sin fruto, pues no pude
ablandar el rigor de vuestro pecho.
655 Siempre un frío desdén fue triste paga
de mis ardientes ansias, y a mis ruegos,
aunque envueltos en mi humilde llanto,
siempre opusisteis un cruel desprecio.
Entre tantas angustias don Pelayo,
660 ingrato a mi amistad, sordo a mis ruegos
y cómplice tal vez en vuestro odio,
pretendió destinaros a otro dueño;
tal vez el corazón más reverente
sus límites señala al sufrimiento;
665 así cansado el mío de un desaire,
injurioso a su ardor y a mi respeto,

[v. 647] PMCNJ, PBNE y M1792: *es que el amor arrastra el albedrío!*

[v. 650] M1792: *su ardor me hizo traición, rompí el secreto,* BHMM (TEA, 1-44-17-A y B): *su amor me hizo traición, abrí mi pecho / declaré mi afición y empleé en vano / caricias y suspiros por venceros,* corregido sobre M1792.

[vv. 651-654] PMCNJ reduce estos cuatro versos a dos: *os declaré mi amor, y a vuestras plantas / mil suspiros lancé, que llevó el viento.*

[vv. 652-653] M1792: *ternuras y suspiros por venceros; / todo con vos fue inútil. Nada pudo*

[v. 657] PMCNJ: *aunque avivados alguna vez del llanto,* que es hipermétrico. M1792: *envueltos en el llanto y la ternura,* C1832 y PBNE: *aunque cuidados de mi humilde llanto* Pero dice Cañedo en su fe de erratas, «*cuidados de mi humilde llanto,* léase *envueltos en mi humilde llanto*», que no corresponde a ninguna de las otras versiones conservadas. De nada sirve en este caso el criterio métrico y el patrón acentual, si bien para que el verso propuesto por Cañedo sea endecasílabo hay que romper la sinalefa *que‿en* o hacer diéresis en *envüeltos.*

[vv. 659-661] M1792: *Por completar mis males don Pelayo /que era cómplice acaso en vuestro ceño, / ingrato a mi amistad y mis favores*

[vv. 665-667] M1792: *y así cansado el mío de un desaire, /injurioso a su ardor y su respeto, /supo dictarme un medio que aquietase*

[v. 666] PMCNJ: *tan sensible al amor como al respeto*

meditó al fin un medio que salvase
mi gloria y mi pasión a un mismo tiempo.

Dosinda
¿Pero debió aquietarse vuestra gloria
a costa de mi fama, por un medio
injurioso al decoro de mi estado,
al honor de mi hermano?

Munuza
¡Ah! A mis ruegos
estuvo sordo siempre vuestro hermano;
su ingratitud da causa a estos extremos.

Dosinda
¿Y os parece bastante esta disculpa?
¿Por qué debió Pelayo en menosprecio
de una promesa santa esperanzaros
del logro de mi mano, cuando el fuero
de los godos, la ley de las naciones,
el cielo y la razón dan un derecho
firme y sagrado al prometido esposo?

[vv. 669-674] M1792: *¿Y qué? ¿Debió aquietarse vuestra gloria / a costa de mi fama?… Ese vil medio / ofende demasiado mi decoro, / y no pudo adoptarle vuestro ceño / sin vulnerar mi honor y el de mi hermano. / Munuza. Vuestro hermano no ignora que mis ruegos / fueron más de una vez desatendidos: / su ingratitud produjo estos extremos.* [vv. 669-672] PMCNJ: *¿Y qué? ¿Debe salvarse vuestra gloria /a costa de mi fama? Y por un medio* / injurioso al decoro de mi estado / *al honor de mi hermano… Munuza. A mis deseos* [v. 672] PBNE: *al honor de mi hermano… Munuza. A mis ruegos* La introducción de la interjección en C1832 en v. 672 (que no figura en PBNE ni en PMCNJ) obliga a unas forzadas sinalefas (*no‿ah* o *ah!‿a*) que, no obstante, pueden hacerse (y por tanto permanece intacto el verso).

[vv. 673-674] PMCNJ: *estuvo siempre adverso mi hermano /su ingratitud dio causa a estos extremos.* Evidente error, pues habla Munuza.

[v. 675] PMCNJ, PBNE y M1792: *¿Y os parece bastante esa disculpa?*

[v. 676] PMCNJ y M1792: *¿Pues qué? ¿Debió Pelayo en menosprecio*

[vv. 677-678] M1792: *de una promesa santa lisonjearos /con vanas esperanzas, cuando el fuero*

[vv. 678-679] Sobre *el fuero de los godos* redactó Jovellanos la nota 12.ª: «Se indican por estas palabras las leyes de los godos, cuyo código conserva hoy el título de Fuero Juzgo. La colección de estas leyes fue anterior a la irrupción de los árabes en España, pues se empezó en tiempo de Recesvinto y se perfeccionó en el de Egica. En ellas se castiga con graves penas el rapto y la infracción de los pactos esponsalicios. Los primeros Reyes de Asturias restablecieron su observancia, que se extendió después a todo el reino de León, y aun a algunos pueblos de Castilla; por esto no debe parecer extraño que las reclamasen Rogundo y Dosinda, descendientes de los mismos monarcas que las promulgaron. (Véanse las leyes 2.ª-3.ª, tít. 1.º, y la 2.ª del lib. 3.º de dicho Código)».

Vos sabéis que Rogundo fue el primero
que mereció la oferta de mi mano.
Por eso mi desdén en ningún tiempo
685 podrá justificar vuestra conducta;
él era un solo natural efecto
del recato que siempre me inspiraron
la virtud, el honor y el nacimiento.
Vos lo hubierais notado si miraseis
690 mis rigores con ojos más serenos.
Y ¿por qué presumís que yo, insensata,
tratase solamente de ofenderos
a vos, de cuya mano están pendientes
el bien y el mal de este infelice pueblo?
695 El honor ha reglado mi conducta;
yo respeto sus leyes, y os protesto
que ellas solas me dictan estas voces.
Pero, señor, vos mismo, que en el centro
estáis de las grandezas y las dichas,
700 ¿podréis desatenderlas? No, no creo
que en vuestro corazón quepa esta mancha;
si el amor hasta aquí seguisteis ciego,
seguid ya del honor, que por mí os habla,
la religiosa voz, y obedeciendo
705 a sus inspiraciones, alejadme
de esta ingrata mansión; volvedme al seno
de mis padres, y haced que una infelice
pueda tranquila ver la luz del cielo.

[v. 683] M1792: *que le arrancó la oferta de mi mano. Oferta*, en el sentido de «promesa que se hace de dar, cumplir, o ejecutar alguna cosa» (DRAE, 1780).

[v. 686] PBNE y M1792: *él era sólo un natural efecto* PMCNJ: *porque era solo un natural efecto*

[v. 689] PBNE: *Vos lo hubierais notado si mareseis* [sic].

[v. 690] C1832: *mis ruegos con ojos más serenos.* PBNE: *mis ruegos con otros más serenos.* Pero PMCNJ y M1792: *mis rigores con ojos más serenos.* Al margen del error de PBNE, que lee *otros* donde *ojos,* el *ruegos* de PBNE y C1832 podría ser mala lectura de *rigores,* considerando el contexto de las ofensas de que habla Dosinda; además, evita la forzada diéresis de *rüegos* que es necesaria para salvar la hipometría y elimina uno de los tantos *ruegos* que se han verbalizado en los versos precedentes.

[vv. 698-700] PMCNJ: *¿Y es posible, señor, que desde el centro /en que estáis de la gloria y la fortuna / os neguéis a escucharlas? No, no creo*

[v. 702] PBNE y M1792: *si al amor hasta aquí seguisteis ciego,*

MUNUZA
No, señora, ya es tarde, no es posible
710 revocar una empresa cuyo efecto
debe ser mi quietud y vuestra gloria.
Vencido el primer paso, ya no puedo
volver atrás, que un público desaire,
cuando estoy a la frente del gobierno,
715 tendría muy fatales consecuencias.
Vuestro hermano y Rogundo verán luego
que yo mando absoluto en este sitio,
y que nadie…

ESCENA CUARTA

Munuza, Dosinda, Achmet

ACHMET *(que entra con alguna aceleración)*
Señor…

MUNUZA
Achmet, ¿qué es esto?

ACHMET
A pesar de una inútil resistencia,
720 Rogundo…

MUNUZA
Acaba, di…

ACHMET
Se acerca…

DOSINDA
¡Cielos!

[v. 713] M1792: *volverme atrás. Un público desaire*

[vv. 717-718] PMCNJ: *que yo soy absoluto en este sitio, /y que nadie… ACHMET. Señor… (con aceleración) MUNUZA. Achmet, ¿qué es esto?* (la acotación, inserta al margen). [v. 718] M1792: *y que nadie… ACMETH. Señor… (Acmeth, que entra con alguna aceleración.) MUNUZA. Acmeth, ¿qué es esto?*

Yo temo que se pierda.

Achmet

Apenas supo
que estaba aquí Dosinda, cuando lleno
de orgullo quiso averiguar qué causa
la tenía en palacio; en el momento
725 se encaminó a este sitio. Vuestra guardia
se le quiso oponer, pero su esfuerzo
penetrando las picas… Mas él llega.

ESCENA QUINTA

Munuza, Dosinda, Rogundo, Achmet

Rogundo

Yo venía, no sé si a pesar vuestro,
Munuza, a dedicar a esta princesa
730 mis humildes obsequios; pero advierto
que me estorban el paso. ¿Desde cuándo
le es negado a Rogundo que a este puesto
se acerque libremente?

Munuza

Desde hoy mismo,
y esta es la última vez que mi respeto
735 sufrirá una pregunta tan osada.

Rogundo

Los nobles de Gijón en otro tiempo
con su presencia honraban este sitio;
vos mismo los rogabais más atento

[v. 725] M1792: *se dirigió a este atrio. Vuestra guardia,* que es coherente con esta versión, donde no ha habido movimiento al salón del palacio.

[v. 729] M1792: *señor, a dedicar a esta princesa*

[vv. 732-733] M1792: *le es a Rogundo ilícito el acceso /hasta vuestra presencia? Munuza. Desde hoy mismo;*

[vv. 737-738] M1792: *con su presencia honraron este sitio; /vos mismo les rogabais menos fiero*

[v. 738] PMCNJ y PBNE: *vos mismo les rogabais más atento*

viniesen a palacio; hoy, orgulloso,
740 la entrada les negáis; pues ¿qué misterios
anuncia esta mudanza? Qué, ¿privarnos
queréis de una fortuna que violento
quizá usurpáis vos mismo? ¿Habéis pensado
disfrutar sin testigos el supremo
745 honor de acompañar a esta princesa?
Y sus fieles paisanos, que en su aspecto
se consuelan de pérdidas tan grandes,
¿no podrán dedicarla algún obsequio?
En fin, señor, ausente don Pelayo,
750 ¿quién tiene más legítimo derecho
para velar sobre su suerte?

Munuza

Basta,
no puedo sufrir más, en este suelo
ninguno ha de pensar en oponerse
a cuanto yo disponga; a vos, al pueblo
755 y aun al mismo Pelayo, mi voz sola
puede dictarles leyes y preceptos.
Yo soy aquí absoluto, y en mi mano
se hallan depositados los derechos
de una entera conquista.

Rogundo

¿Y la conquista
760 pudo adquiriros el poder violento
de profanar los vínculos más santos?
La fuerza y la invasión hicieron dueño

[v. 740] PBNE: *la entrada le negáis; ¿pues qué misterios* M1792: *su entrada les negáis. ¿Pues qué misterios*

[vv. 741-742] M1792: *anuncia esta mudanza? Qué, ¿negarnos /queréis una fortuna que violento*

[v. 745] PBNE: *honor de acompañar esta princesa?*

[vv. 746-747] M1792: *Y sus fieles paisanos, que su aspecto /les consuela de pérdidas tan grandes,*

[vv. 752-754] M1792: *no puedo sufrir más. En este puesto /ninguno debe osar reconvenirme /sobre cuanto dispongo. A vos, al pueblo*

[v. 753] PBNE: *ninguna ha de pensar en oponerse*

[v. 758] M1792: *se hallan reunidos los derechos*

[v. 762] PBNE: *La fuerza y la razón hicieron dueño*

de esta ciudad al moro; pero el moro
contentó su ambición con el terreno,
765 sin pasar a oprimir nuestro albedrío.
¿Y vos queréis por un culpable exceso
extender el arbitrio de la guerra
hasta los corazones? Nuestros cuellos,
nunca sujetos a un extraño yugo,
770 ¿se doblarán a vos? En fin, yo vengo
a que restituyáis a la princesa
al seno de su casa. Si hacéis esto,
yo no os disputaré las facultades,
y cualquiera que sea el poder vuestro
775 será para Rogundo en adelante
del todo indiferente.

Munuza

No gastemos
en frívolas razones los instantes;
retiraos al punto; yo os advierto
que no saldrá Dosinda de este sitio
780 sin orden de Munuza. Idos, soberbio,
y agradeced a su presencia amable
que os dejo sin castigo.

Dosinda

¡Yo no puedo
sufrir tanto dolor!

[v. 766] PMCNJ: *¿Y vos queréis con reparable exceso*

[vv. 768-769] Sobre *nuestros cuellos / nunca sujetos a un extraño yugo* redactó Jovellanos la nota 13.ª: «Sin reparo se puede admitir esta aserción, entendida respecto de los asturianos. Los venció Augusto, pero sacudieron tan brevemente el yugo, que apenas tuvieron tiempo para echar de menos su libertad. Dudaré si los vencieron los godos. Trelles, cap. 19, dice y trata de probar que no; pero la opinión contraria, que asegura los conquistó Sisebuto, tiene más padrinos, aunque no sé si mejores fundamentos. Como quiera que sea, estos pueblos conservaron siempre su gobierno, sus leyes, sus usos y costumbres. La autoridad de Pablo Emilio es decisiva en este punto: *Tora Hispania,* dice, *inditionem sarracenorum venir, praeter astures, et cantabros, qui mortalium ultimi in romanorum ditionem venerant, et novissimi ab eis defecerant: et cum Visigothi Hispanis jura darent, nunquam imperatum fuere, suis semper legibus usi* (*De reb. gestis Franc.,* lib. 2)».

[v. 771] PMCNJ: *a que restituyáis a esta princesa*

[v. 772] M1792: *al seno de su casa. Después de esto,*

[v. 778] PMCNJ: *retiraos al punto. Id, os advierto* PBNE y M1792: *retiraos al punto, y os advierto*

[v. 782] PMCNJ: *que os dejo sin castigo. Dosinda. ¡Ya no puedo*

Rogundo

¡Cruel! ¿Adónde
aspiran vuestros pérfidos deseos?
785 ¿Sabéis que soy el dueño de su mano?

Munuza

Sólo sé que su mano es un supremo
don, que me ha reservado la fortuna.

Rogundo

¡Oh, gran Dios! ¿Qué es lo que oigo?

Dosinda

¡Santo cielo!
¡Aún faltaba este golpe a mis angustias!
790 ¿Conque en fin vuestros bárbaros intentos
están ya declarados?

Munuza

Sí, señora,
yo os descubrí mi amor, y a cualquier precio
debo ser vuestro esposo. Los cuidados
que os dediqué, los importunos ruegos
795 que inútilmente dirigí a Pelayo
fueron en ambos vanos. Ni yo quiero
sufrir estos desaires ni los puede
tolerar mi decoro; y pues los medios
suaves y rendidos no han bastado,
800 yo probaré si bastan los violentos.

[vv. 784-785] Entre estos dos versos en M1792: *¡Ormesinda en poder del vil Munuza! /¿Olvidáis vos mi sangre y mis derechos?* No hay testimonio de ellos en PMCNJ ni PBNE, ni en ningún paratexto de Jovellanos.

[v. 789] M1792: *¿Aun faltaba este colmo a mis angustias?*

[v. 792] PMCNJ: *Ya os descubrí mi amor, y a cualquier precio*

[vv. 793-798] M1792: *debo ser vuestro esposo: los suspiros /que os dediqué; los repetidos ruegos /a que humilló el amor mis altiveces, /hicieron más difícil el intento /con vos y vuestro hermano. Este desaire /no ha de sufrir Munuza, y pues los medios*

[vv. 796-797] PMCNJ: *fueron con ambos vanos. Ni yo quiero /sufrir esos desaires, ni los puede*

[v. 800] M1792: *quiero ver si aprovechan los violentos.*

Rogundo
Así pues, los servicios de Pelayo,
el honor de Dosinda y mis derechos,
¿todos se olvidarán en un instante?
Y cuando destinado a este gobierno
805 debéis ser el custodio de sus leyes,
infiel a la amistad y al deber vuestro,
¿seréis vos el primero que las viole?
¿Por ventura ignoráis que soy el dueño
de la fe de Dosinda? ¿Que una libre
810 promesa suya afianza mis derechos?
¿Que un tratado solemne confirmado
en nuestros propios fueros…

Munuza
Vuestros fueros
yacen con sus autores en la tumba;
los alegáis en vano; el sarraceno
815 es hoy legislador, y en adelante
no habrá en Gijón más ley que mis preceptos.

Rogundo
En fin, ya ese vil labio ha declarado
todos vuestros sacrílegos intentos:

[vv. 801-803] M1792: Rogundo. *Pero vil, los servicios de Pelayo, /el honor de Ormesinda, mis derechos, /¿todo será olvidado en un instante?*

[v. 803] PMCNJ: *todo será violado en un instante,*

[v. 807] PMCNJ: *¿seréis vos el primero que las rompa?*

[vv. 809-810] M1792: *de la adorable mano de Ormesinda? /¿Que autoriza mi dicha el mismo cielo?*

[vv. 812-813] Sobre *vuestros fueros /yacen con sus autores en la tumba* redactó Jovellanos la nota 14.ª: «Los autores de las leyes que contiene el Fuero Juzgo fueron los reyes visigodos, desde Eurico hasta Egica, y aun hay algunos a que se da el nombre de antiguos, y son acaso las costumbres góticas que recopiló el mismo Eurico. A la formación de estas leyes concurrían (desde el tiempo de Recaredo) con el Príncipe los Grandes y prelados de la *nación,* congregados en los concilios de Toledo desde el IV hasta el XVI. Al principio se escribieron en latín (lo que no ignoró el glosador Villadiego), como aseguran con equivocación los eruditos autores de las *Instituciones de Castilla;* después se tradujeron al castellano, y habiendo sido esto en tiempo de San Fernando, la equivocación de Villadiego consistió en haber creído la traducción coetánea al original, sin advertir que en aquel tiempo no se conocía en España otra lengua que la latina. (Véase el sumario de las leyes que pone Villadiego al frente del Fuero Juzgo, y la erudita introducción a las *Instituciones de Castilla*)».

[v. 817] M1792: *En fin, ya el labio impío ha declarado*

mas no esperéis que tan infame yugo
820 pueda sufrir cobarde nuestro pueblo.
¿Creéis que el infortunio ha desterrado
la virtud y el honor de nuestros pechos?
Que el amor de la patria, afecto ilustre
que dio siempre la ley en este suelo,
825 y cuyo ardor jamás habéis sentido,
¿no nos podrá inflamar entre los hierros
que vergonzosamente nos oprimen?
¿Nos juzgas tan cobardes? No, perverso,
no creas que en los pechos asturianos
830 cabe tan vil flaqueza. Tus proyectos
irritan demasiado su bravura,
y no podrás gloriarte en ningún tiempo
de haberlos ultrajado impunemente.
Teme, traidor, que nuestro heroico esfuerzo
835 castigue la perfidia, y sus autores.
Tiembla por ti, y por tus compañeros,
que puede ser que con el tiempo sea
de nuestra libertad tu sangre el precio.
Entretanto, señora, consolaos,
840 y esperad de mi amor y mi despecho
que os sabré defender, buscando siempre
la venganza o la muerte.

MUNUZA

Deteneos,

[vv. 819-820] M1792: *¿Pero esperáis que tan infame yugo /podrá sufrir cobarde nuestro pueblo?*

[v. 820] PBNE: *podrá sufrir cobarde nuestro pueblo.* PMCNJ: *sufra cobarde el asturiano pueblo.*

[v. 823] M1792: *Que el amor a la patria, afecto santo*

[vv. 826-827] M1792: *que infelizmente arrastra nuestro brazo?*

[v. 828] PMCNJ y M1792: *¿Nos juzgáis tan cobardes? No, perverso,*

[vv. 829-830] M1792: *no creáis que en los pechos asturianos /cabe tan vil flaqueza. Esos proyectos*

[v. 832] M1792: *gloriaros no podréis en ningún tiempo*

[v. 834] PMCNJ: *Teme, traidor, que nuestro heroico pecho* M1792: *Temed, traidor, que nuestro heroico esfuerzo*

[v. 836] PBNE: *Tiembla por ti, y tus compañeros* que es hipométrico. PMCNJ: *Tiembla por ti y tus viles compañeros* [vv. 836-839] M1792: *Temed, por vos y vuestros compañeros, /temed, en fin, que con el tiempo sea /de nuestra libertad, su sangre el precio. /(A Ormesinda.) Entretanto, señora, consolaos,* acotación en nota a pie de página. Desde el v. 828, Rogundo ha descendido a tratar a Munuza *de tú,* en claro signo de falta de respeto y como agresión verbal que es síntoma de su ira. Sin embargo, en M1792: *esperáis, creéis, juzgáis, creáis, podréis, temed.*

los moradores de Gijón no ignoran
cuánto vale mi voz; pero un ejemplo
845 hará ver de una vez quién es Munuza.
¡Hola, guardias!

ESCENA SEXTA

Munuza, Dosinda, Rogundo, Achmet, Kerim, Guardias

Kerim
Señor…

Munuza
Escucha.

Dosinda
¡Oh, cielo!
¡Qué intenta este cruel!

Munuza
Aseguraos
de Rogundo; llevadle con secreto
al castillo y cuidad de su persona.

Dosinda
850 Señor…

Munuza
Llevadle al punto.

[v. 846] *Hola —olá* en los manuscritos— era entonces «interjección vulgar usada para llamar a otro que es inferior» (DRAE, 1780). PMCNJ: *Olá, guardias. Kerim. Señor. Munuza. Escucha. Dosinda. ¡Oh, santo cielo!* que resulta hipermétrica, aun con la sinalefa *cha‿oh*. PBNE: *Olá, guardias… Kerim. Señor. Munuza. Escucha. Dosinda. ¡Oh, cielos!*

[*Personajes*] Aunque acaban de ser convocados, en PMCNJ y en M1792 no están en escena los guardias. En M1792, no figuran ni los guardias ni Rogundo, aunque es error, pues habla.

[v. 847] M1792: *qué intentará el cruel. Munuza. Aseguraos* Es necesario leer *crüel,* que condice con el patrón acentual con tilde en sexta sílaba, o romper la sinalefa en *qué‿in.*

[v. 850] PBNE: *Dosinda. Señor… Munuza. Llevadla al punto. Rogundo. Ya comprendo* que es hipométrico.

ROGUNDO

Ya comprendo
cuál será mi destino; sin embargo,
espero que la cólera del cielo,
que ve tu crueldad y mi inocencia,
volverá contra ti todo su ceño.
855 ¡Témelo por lo menos, monstruo horrible!
La dicha no es durable en los perversos.

MUNUZA

Retírate, infeliz, y no presumas
que me irritan tus voces. Los denuestos
suenan muy mal en boca de un rendido.

ESCENA SÉPTIMA

Munuza, Dosinda, Achmet

MUNUZA

860 Señora, aprovechaos de este ejemplo
y ved en él la suerte que preparo
al que resista altivo a mis preceptos.

[vv. 851-853] M1792: *cuál va a ser mi destino. Sin embargo,* /espero que la cólera del cielo, / *mirando tu crueldad y mi inocencia,*

[v. 855] PMCNJ: *Témele por lo menos, monstruo horrible,*

[vv. 858-859] PMCNJ y PBNE: *que me irritan tus voces. Los denuedos / suenan muy bien en boca de un rendido.* M1792: *que me irritan tus voces. Los dicterios /suenan mal en la boca de un rendido.* Dice Cañedo en su fe de erratas: «*suenan muy bien,* léase *suenan muy mal*». Si nos fiamos literalmente de Cañedo, manejó dos versiones: una versión que decía *denuestos /suenan muy bien,* y otra *más correcta* según él que decía *denuestos /suenan muy mal*, pero, de nuevo, ninguna de las versiones conservadas encaja completamente con esta propuesta. De nada sirve en este caso el criterio métrico y el patrón acentual, por lo que confiamos en su testimonio de que en otro manuscrito *los denuestos suenan muy mal,* porque es cierto que todo *suena mal* en boca de un rendido: los *denuedos:* «Brío, esfuerzo, ardimiento, valor, intrepidez»: los *denuestos*: «Injuria, afrenta, vituperio que se dice a alguna persona»; y los *dicterios* «dicho satírico, picante, mordaz y maldiciente, que hiere y lastima, y aun infama, de que suelen estar llenos los papeles anónimos que se esparcen» (DRAE, 1780).

[vv. 861-862] M1792: *en él veréis la suerte que preparo /al que resiste altivo mis proyectos:* [v. 862] PMCNJ y PBNE: *al que resiste altivo mis preceptos* en coincidencia con M1792. Antes de la intervención de Dosinda en el v. 863, el parlamento de Munuza continúa con otros ocho versos: *idos a vuestro cuarto, y advertida /de que muy luego un público himeneo /nos debe unir; mi amor, aunque ofendido, /os conservó hasta ahora los respetos / que a vuestra edad y sexo se debían. /Sin embargo, sabed que el mismo afecto, / que no cedió jamás a los desdenes, /cederá aun a la sombra de los celos.*

Dosinda
Vos seguiréis el rumbo que os agrade;
yo sé que mi opinión y mis alientos
865 están por mi desgracia en vuestro arbitrio;
mas no esperéis, señor, que esos extremos
sean nunca aprobados por Dosinda.
Firme siempre en mi amor y mis intentos,
fiel a mi obligación y mi decoro,
870 jamás podré aceptar vuestros deseos;
contra la persuasión y las astucias
estoy ya precavida. Mas si fiero
para rendirme usáis, como presumo,
de un violento poder, el justo cielo
875 a cuya sombra la inocencia vive,
sabrá poner a vuestra audacia freno.

ESCENA OCTAVA

Munuza, Achmet

Munuza
¡Qué obstinación!… ¡Cruel! Estos rigores
no podrán mitigar el vivo incendio
que mantiene en mi pecho tu hermosura.
880 Achmet, tú ves cómo un rival soberbio
me insulta aun oprimido en las cadenas;

[v. 864] PMCNJ: *Bien sé que mi opinión y mis alientos*

[vv. 866-872] M1792: *mas no esperéis, señor, que el ardor vuestro /sea nunca aceptado de Ormesinda. / Firme siempre en su amor y sus intentos, /a su obligación y a su decoro, /jamás podrá aprobar vuestros deseos: /contra la persuasión y los suspiros /se hallan tan prevenidos mis afectos /que intentaréis en vano sorprenderme /por este rumbo. En fin, si fiero*

[vv. 868-870] PMCNJ: *Firme siempre en su amor y en sus intentos /fiel a su obligación y a su decoro / jamás podrá aceptar vuestros deseos.* [v. 869] PBNE: *fiel a mi obligación y a mi decoro,*

[vv. 872-873] PMCNJ: *está ya precavida: mas si fiero /para rendirla usareis atrevido*

[v. 874] PBNE: *de un violento poder, entonces el cielo,* C1832: *de un violento poder, entonce el cielo.* La solución de C1832 parece intento de forzar la sinalefa para evitar la hipometría de PBNE. Sin embargo, es correcto y coincidente el testimonio de PMCNJ y M1792: *el justo cielo.* Siguiendo el principio de que no se arreglaría un verso para empeorarlo, queda restituido *el justo cielo.*

[v. 875] M1792: *a cuya sombra la virtud respira,*

[v. 877] PMCNJ y PBNE: *¡Qué obstinación! ¡Cruel! Esos rigores* M1792: *Anda, mujer ingrata. Esos rigores*

[v. 881] PBNE: *aun oprimido en las cadenas,* falta *me insulta* que es error.

que a pesar de lo débil de su sexo,
inmóvil a la vista del peligro,
manifiesta esta ingrata un odio eterno
885 al enlace que fino la propongo…
¿Y yo no he de triunfar de su desprecio?
¿Débil e infame esclavo de sus gracias
gemirá siempre en vergonzosos hierros
mi triste corazón, sin que le obliguen
890 un duro amor y unos amargos celos
a romper o estrechar el fatal nudo?
No puedo sufrir más; yo me resuelvo
a celebrar este funesto enlace.
Una vez declarado, a cualquier precio
895 se deben sostener los intereses
de mi amor y mi gloria. Parte al templo,
haz que todo al momento se prepare
para la ceremonia. Antes que el cielo
se cubra con la sombra de la noche,
900 quiero que se concluya este himeneo.
Corre… ¿Pero tú dudas? ¿Qué recelas?

ACHMET
Señor…

MUNUZA
Di.

[v. 882] M1792: *que Ormesinda, a pesar del mismo sexo,*

[vv. 884-887] M1792: *descubre sin rebozo un odio eterno /al enlace que fino la preparo… /¿Y no he de triunfar de su desprecio? /Débil esclavo de sus bellos ojos,*

[v. 899] PMCNJ, PBNE y M1792: *se cubra con las sombras de la noche* que es más habitual en el ámbito literario, por el carácter evocador de los plurales. Pero el verso de C1832 es correcto, y fuentes legitimadoras las hay para las dos opciones: desde el *cadebant noctis umbrae* de Julio César, al mítico verso 268 del libro VI de *La Eneida: ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, precisamente traducido en español con frecuencia como *sombras,* como si dijera *umbras* (así en la traducción de Munárriz de Blair). No obstante, el propio Jovellanos en esta tragedia cita *las sombras de la muerte* (v. 1253) y en el idilio sexto, de remite a *las sombras de la noche /y el fuego de la esfera* (OC, I: 138). Por otro lado, queda aquí marca del respeto a la unidad de tiempo en la obra: por el momento, no ha anochecido.

[vv. 902-905] M1792: *Cuanto vos ordenáis en el momento /correré a ejecutar, pues sólo aspiro /a serviros rendido; pero debo, /señor, representaros que este golpe /va a destruir los rápidos progresos / que hicieron hasta aquí vuestras victorias. /Vos no ignoráis que habitan este pueblo /muchos bravos amigos de Rogundo, /que se van a irritar. El himeneo /que os enlaza a la sangre de Pelayo /celebrado en Gijón por unos medios /tan duros y violentos, es forzoso /que mueva contra vos cuantos aceros /manejan los feroces asturianos.*

Achmet

Permitid a mi respeto
que os disuada una idea tan injusta,
y capaz de arruinar cuantos progresos
905 se deben hasta ahora a nuestros triunfos.
Pensad quién es Rogundo, y más atento
a la nobleza y prendas que le ilustran,
respetad su pasión y sus derechos.
Él es deudo y amigo de Pelayo;
910 el amor y las leyes le hacen dueño
del corazón y mano de Dosinda;
sobre todo temed que un himeneo
fraguado por sorpresa en este sitio
a espaldas de Pelayo, en menosprecio
915 de la decencia y los cristianos ritos,
conmueva contra vos cuantos aceros
empuñan los valientes asturianos.
Vos conocéis muy bien el ardimiento
de estos hombres, valientes y feroces:
920 nacidos entre riscos, sus recreos
son el salto y la lucha. Tal vez suelen

[v. 915] PMCNJ: *de la decencia y cristianos ritos,* que hace el verso hipométrico.

[vv. 919-944] Esta larga tirada de versos difiere notablemente en M1792: *de estos fieros y altivos naturales: /criados en los montes, sus recreos /fueron siempre la lucha y los combates: /aun los brutos, señor, no están exentos /del golpe de sus mazas y sus chuzos; /y aunque pocos sabrán a vuestro intento /oponer una fuerza irresistible, /nos hallamos sin gente; está muy lejos /quien nos pueda ayudar, y sobre todo /nuestra causa es injusta, cuando ellos, /llevando la razón en favor suyo, /lidiarán arrestados por sus fueros, /su libertad, su honor y sus hogares. /Señor, dejad que el disimulo, el ruego /y el tiempo mismo ablanden a Ormesinda: /presentadle las glorias del gobierno /con mano menos dura, y ofrecedle /un amor más sufrido. El rendimiento*

[v. 920] *Nacidos entre riscos* —que sólo en M1792 se ha convertido en *criados en los montes*— da pie a la nota 15.ª de Jovellanos: «Esta pintura del carácter, genio y costumbres de los antiguos asturianos es muy conforme a las noticias que tenemos de ellos en Estrabón y en los autores latinos que escribieron la guerra de Cantabria. En tiempo de don Pelayo distarían muy poco el genio y costumbres de aquellos pueblos de los que habían tenido originalmente, pues no habiendo mudado de clima, de gobierno, ni de legislación, las demás causas no pudieron haber influido en ellos, sino ligeramente; por consecuencia, no pudieron alterarlos. Después acá, el gobierno moderado, la nueva legislación, el comercio con extranjeros, y la cultura de los últimos tiempos introducida en los países más retirados, han dulcificado y pulido la rudeza de las primeras costumbres de los asturianos. Pero siempre los distinguieron el pundonor, la buena fe, el amor a su libertad y a su patria, y la constancia en los peligros. Y a pesar del influjo de estas causas extrañas, si se registran con ojos filosóficos los *rincones* de aquella provincia, se hallarán aún en ellos muchos asturianos que son puntuales copias del retrato que hizo Estrabón de sus mayores».

[v. 921] *Tal vez* parece significar *alguna vez:* «en rara ocasión o tiempo», recoge el DRAE 1780, que también señala: «lo mismo que *acaso*, o *por ventura*».

disputar su pujanza despidiendo
de la robusta mano enormes troncos
cual si fuera un liviano o fácil peso;
925 siguen las fieras por los altos montes,
las rinden y las quitan sus hijuelos;
sólo por pasatiempo siempre armados
según su usanza de nudosos leños,
corren al enemigo presurosos,
930 y por guardar su libertad y fueros,
quieren más bien ser muertos que vencidos.
¡Virtud feroz común a todos ellos!
¿Y creéis que podremos resistirles,
hallándonos sin gente, en un terreno
935 lleno de precipicios y angosturas,
de todos ignorado, y donde el miedo
y el horror lidiarán en favor suyo?
Dejad, señor, tan peligroso intento
para otra situación más oportuna;
940 haced que el disimulo, los obsequios
y el tiempo mismo ablanden a Dosinda;
presentadla un amor más circunspecto,
más tierno, más sufrido, y una mano
menos violenta y dura. El rendimiento
945 y la ambición podrán al fin vencerla;
y cuando no, señor, vuestros deseos
tienen siempre un recurso a la violencia.
Sufrid, pues…

[v. 923] En estos *enormes troncos* el censor percibió algún problema, porque en los *Reparos* Jovellanos contestaba: «*Enormes troncos* está bien dicho». Este verso no figura en M1792.

[v. 928] PBNE: *según su usanza de ñudosos leños,*

[v. 930] PBNE: *y por guardar si libertad y fueros* que podría interpretarse como *guardar, sí, libertad*

[v. 932] PBNE: *¡Virtud común, feroz a todos ellos!*

[v. 933] PMCNJ: *¿Y creéis que podemos resistirlos* PBNE: *¿Y creéis que podéis resistirles?* que resulta hipométrico.

[v. 942] PBNE: *presentadle un amor más circunspecto;*

[v. 945] PMCNJ: *y la ambición al fin vencerla* perdiendo *podrán*

Munuza

Y entretanto, ¿seré objeto
del bárbaro desprecio de una ingrata?
950 ¿La veré siempre sorda a mis lamentos,
mientras su amante en la prisión me insulta?
Y cuando sufro en mi abrasado pecho
un infierno de celos y de ansias,
¿queréis que el disimulo y que los ruegos
955 me expongan nuevamente a sus desaires?
No, Achmet, los males graves y violentos
no se pueden curar con lenitivos;
vea Gijón la llama y el acero
en mi mano, y aprenda a respetarme.
960 Parte, pues, ejecuta lo que ordeno,
y en prueba de que aprecio tus avisos,
no marcharé al altar sin que primero
oiga Dosinda todas mis razones.
¡Cruel amor! Promueve mis intentos,
965 y guíame con tu potente mano,
de la fortuna o la venganza, al templo.

Fin del acto segundo

[v. 950] M1792: *¿La veré siempre sorda a mis requiebros*

[v. 955] M1792: *me expongan cruelmente a otros desaires?*

[v. 960] PMCNJ: *Parte, pues, y ejecuta lo que ordeno;*

[vv. 960-963] M1792: *No obstante, estimo tu rendido celo, /y en prueba de que aprecio tus avisos /no marcharé al altar sin que primero /escuche mis razones Ormesinda: /parte, pues, y ejecuta lo que ordeno.*

[vv. 964-966] En M1792 no figuran estos tres últimos versos, y se abre una última escena con Munuza solo en escena: *Escena nona /Munuza. ¡Ormesinda cruel! En este instante, /a pesar de tu odio y de mis celos, /la apacible memoria de tus gracias /inflama nuevamente mis deseos. /¡Tú triunfas, inhumana! Pero teme /de un amante celoso los extremos, /la muerte de tu hermano y de tu amante, /la ruina de tu patria; los funestos /efectos de mi furia y mi cuchilla /serán corta venganza de un desprecio.* En BHMM (TEA, 1-44-17-A) *la muerte de tu hermano y de tu amante* pasa a ser *la muerte de Pelayo y de Rogundo*

[*Fin del acto segundo*] De nuevo, no figura esta marca en PMCNJ y M1792.

Acto tercero

Gran salón del palacio de Munuza

ESCENA PRIMERA

Dosinda, Ingunda

Ingunda

Templad, señora, el llanto; no así triste
y consumida en un dolor continuo
aflijáis vuestro espíritu. Acordaos
970 que aún no ha llegado el último peligro.
Ya, como me mandasteis, dije a Suero
todos vuestros cuidados, y este amigo
dispuesto a consolaros…

Dosinda

¡Ay, Ingunda!
Si de templar el grave dolor mío
975 fuese alguno capaz sobre la tierra,
menor fuera mi mal. Pero el destino,
negando a mi desgracia los recursos,
ha cerrado las puertas del alivio.
No creas tú que sólo me atormenta
980 la triste situación en que me miro:
la suerte de Pelayo, expuesta siempre
al furor del tirano, y los designios
de éste contra un esposo y un hermano

[*Acotación*] C1832, PBNE y PMCNJ sitúan la acotación después de *Escena primera*. No figura en M1792, porque en esta versión no hay desdoblamiento de espacio. PBNE: *Gran salón de palacio de Munuza*

[*Escena primera*] Esta escena no figura en M1792, pero la numeración de escenas de este acto en los *Reparos* evidencia que estaba incluida en la versión que fue a censura; señala: «La cualidad de renegado que se supone a Munuza está también descubierta en el acto III, escena 8.ª: *aún no contento con haber vendido / tu religión, tus leyes y tu patria*»; y tanto en C1832, PBNE y PMCNJ estamos en la escena VIII, mientras en M1792 estamos en ese momento en la escena VII.

[v. 982] PMCNJ: *al furor del tirano, y sus designios* PBNE: *sus* tachado. *Sus* es error, porque a continuación se señala: *de éste*

son la mayor razón de mi martirio.
985 Estos graves temores despedazan
mi corazón, que atento a otros peligros
el propio riesgo olvida fácilmente.
De la lealtad de Suero y los amigos
de Pelayo conozco cuánto debe
990 esperar mi dolor; pero no fío
de sus fuerzas. Son pocos, y les falta
un jefe autorizado, cuyo brío
los guíe a la venganza y los oponga
al cruel opresor. ¡Ah!, sin caudillo,
995 sin armas, sin recursos, ¿te parece
que irán a provocar a un enemigo
bárbaro y poderoso? Y cuando todos…
Pero Munuza viene; de este sitio
no te apartes un punto.

INGUNDA

En todo trance
1000 estará mi lealtad pronta a serviros.

ESCENA SEGUNDA

Munuza, Dosinda, Ingunda

MUNUZA

Segunda vez mi enamorado pecho
quiere, bella Dosinda, repetiros
las pruebas de su ardor y su fineza.
Vos me habéis disgustado y ofendido,
1005 pagando con desdenes mis bondades.
Si quisiese vengarme, en este sitio

[v. 995] PMCNJ: *sin armas, sin recurso, ¿te parece*

[*Personajes*] C1832, PMCNJ y PBNE: *Munuza y las dichas* pero restituimos los personajes en cada escena. En M1792, donde no figura la escena anterior, Ingunda no entra en escena hasta la séptima.

[v. 1004] M1792: *Vos me habéis irritado y ofendido,*

[v. 1006] PMCNJ: *Si quisiera vengarme en este sitio* [vv. 1006-1007] M1792: *Yo pudiera vengarme; en este sitio / ninguno lo estorbara; vuestro hermano*

nadie lo estorbaría. Vuestro hermano
en un clima distante está tranquilo;
suspira entre cadenas vuestro amante
1010 en lo interior del fuerte; sus amigos
confiesan mi poder, y en Gijón nadie
es capaz de oponerse a mis designios.
Sin embargo, resuelvo perdonaros:
os amo tiernamente, y este fino
1015 exceso de bondad lo manifiesta.
Vos sois el solo objeto a cuyo hechizo
se rinde mi altivez. Cuantos proyectos
la ambición y el amor me han sugerido,
todos se han dirigido a vuestra gloria.
1020 Mis ideas promueve el cielo mismo,
y la fortuna, la ocasión y el tiempo
van de acuerdo con todos mis designios.
Bien sabéis que los moros, ocupados
en llevar el terror y el exterminio
1025 al fondo de las Galias, penetraron
los Pirineos. Ya el furor activo
de innumerables tropas sarracenas
inunda aquel país y, divertido
en esta vana y temeraria empresa
1030 el orgullo africano, los castillos
y las plazas de Asturias se abandonan

[v. 1014] PMCNJ y M1792: *yo os amo tiernamente, y este fino*

[v. 1015] M1792: *exceso de bondad lo persuade.*

[vv. 1016-1017] M1792: *Únicamente atento a vuestro hechizo, / vos sola me ocupáis. Cuantos proyectos*

[v. 1019] M1792: *todos han conspirado a vuestra gloria.*

[v. 1023] M1792: *Vos sabéis que los moros, ocupados*

[v. 1024] M1792: *en llevar el furor y el exterminio* PBNE: *en llevar el terror y el exterminio* El DRAE de 1780 señala ya entonces que *exterminio* «en lo literal vale expulsión y destierro; pero de ordinario se toma por desolación y devastación, hecha y ejecutada por el rigor y fuerza de las armas».

[v. 1025] PMCNJ y PBNE: *al fondo de la Galia, penetraron*

[v. 1026] PBNE: *los Perineos. Ya el furor activo*. M1792: *los Pirineos; que el furor activo*

[v. 1028] *Divertir*, en el sentido de «apartar, distraer la atención de alguna persona, para que no discurra, ni piense en aquellas cosas a que la tenía aplicada, o para que no prosiga la obra que traía entre manos» (DRAE, 1780).

[vv. 1028-1032] M1792: *inunda aquel país, que divertido / el africano en esta heroica empresa / abandona la España al desperdicio / de las tropas, y en tanto que sus huestes / asuelan la Gascuña, los castillos / y las plazas de Asturias se confían / a unos viles soldados, que vendidos*

a unos viles soldados, que vencidos
con oro y con promesas están prontos
a seguir mi estandarte. En fin, yo aspiro
1035 a hacerme respetar por rey de Asturias
y a elevar mi fortuna y vuestro hechizo
al trono de Gijón. Mas no por eso
presumáis que el orgullo ha dirigido
mis ideas altivas y ambiciosas.
1040 Sólo el amor constante que os dedico
las puede sugerir. ¡Ah! ¡Cuánto gozo
inundará mi pecho, si consigo
ceñiros en Gijón el real diadema,
poniendo en vuestra frente el distinguido
1045 adorno, a que los cielos os destinan!
En fin, ya habéis oído mis designios.
En premio, pues, de ofertas tan ilustres,
sólo quiero un pequeño sacrificio:
que olvidéis a Rogundo. El será siempre
1050 víctima de mis celos, y si digno
se cree aún de vos y vuestra mano,
sola esta presunción es un delito
que le hará triste objeto de mi enojo.
El morirá celoso o preferido…
1055 Mas yo no he de deber esta victoria

[vv. 1035-1039] M1792: *a hacerme proclamar por rey de Asturias* / y a elevar mi fortuna y vuestro hechizo / *al trono de Gijón. Pero, no obstante,* / *no creáis que el orgullo ha dirigido* / *mis ideas y altivas ambiciones*

[v. 1036] PMCNJ: *y elevar mi fortuna y vuestro hechizo*

[v. 1038] PBNE: *presumáis que el orgullo ha digerido*

[v. 1041] M1792: *las pudo sugerir. Qué dulce gozo*

[v. 1043] Así en PMCNJ y PBNE. Se mantiene la forma masculina por coherencia textual interna (véase lo anotado al hilo del v. 475). C1832: *ceñiros en Gijón la Real Diadema,*

[v. 1045] C1832: *adorno, a quien los cielos os destinan!* PMCNJ, PBNE y M1792: *adorno, a que los cielos os destinan!* Dado que el referente es *adorno,* su relativo ha de ser *que*

[vv. 1046-1049] M1792: *De vuestra amable mano y vuestro arbitrio /penderán desde hoy los intereses /del español, los vuestros y los míos. /Por paga de una oferta tan ilustre /sólo exijo un pequeño sacrificio: / olvidad a Rogundo. El será siempre*

[v. 1052] PMCNJ: *solo esta presunción es un delicto* El DRAE de 1817 ya marca *delicto* como forma antigua.

[vv. 1055-1062] M1792: *¿Pero yo he de deber esta victoria / a la venganza? Sé que a un rival digno / no vence otro rival, aunque le oprima; / sólo triunfa en amor el más querido, / y yo espero que arranquen esta dicha / de vuestra gratitud mis beneficios.* BHMM (TEA, 1-44-17-A): *¿Pero yo he de deber esta victoria / a la venganza? No, mi amable hechizo, / no quieras que mi mano se ensangriente / solo triunfa en amor el más querido*

a la venganza, ni a un rival tan digno
ha de vencer Munuza con la fuerza.
Mostraos, pues, sensible al atractivo
de un trono que el amor ha consagrado,
1060 y atenta a su pasión y beneficios,
dad vuestra mano a un príncipe que os ama,
y no la malogréis en un cautivo.

Dosinda
Munuza, no esperéis de esta infelice
tan vil condescendencia. Ya os he dicho
1065 cuánto aprecio los vínculos sagrados
que me unen a Rogundo, y aquel mismo
honor que me sostuvo en otro tiempo
contra vuestros obsequios y artificios
me hace ahora insensible a vuestros dones.
1070 Yo renuncio unos viles beneficios
que me harían infame, pues ceñida
del augusto diadema, entre sus brillos,
se leyera también todo el oprobio
de una alma infiel en mi semblante escrito.
1075 Si a una gloria tan vil y vergonzosa
puede ceder un corazón indigno,
si a otros puede del trono y del diadema
cegar el resplandor, creed que el mío,
en lugar de aceptar un trono injusto,
1080 irá a ofrecer contento en sacrificio

[vv. 1062-1063] Sólo C1832: *y no la malogréis en un cautivo. Dosinda. Munuza, / no esperéis de esta infelice*, que es erróneo desde el punto de vista métrico.

[vv. 1063-1079] M1792: *Ormesinda. En vano lo esperáis. La fe obligada, / la virtud, el honor y el cielo mismo /me mandan que no acepte vuestros dones; / el corazón los mira agradecido, / pero aquellos sagrados intereses / conducen ciegamente mi albedrío / al legítimo lecho de Rogundo. / El trono, vuestra mano y los partidos / que me acabáis de hacer, llegarán nunca / a vencer mi constancia; los estimo / señor, y al mismo tiempo los renuncio. / Veo también que vuestros beneficios / me harían infeliz. En fin, ¿qué gloria / podrá adquirirme el trono conseguido / al precio de una infamia, si ceñida / del augusto diadema, entre sus brillos / se dejase observar todo el oprobio / de una alma infiel en mi semblante escrito? / La ambición vive siempre muy distante / de los pechos virtuosos, y así el mío, / bien lejos de aceptar un trono injusto*

[v. 1069] C1832 y PBNE: *me hace insensible a vuestros dones* que es verso hipométrico; pero PMCNJ: *me hace ahora insensible a vuestros dones.*

[v. 1077] PBNE: *si a otros puede del trono y el diadema*

al templo del honor los dones vuestros.
Pero ¿por qué os persuado, si vos mismo
quizá me disculpáis interiormente?
Vos conocéis muy bien que sólo sigo
1085 las leyes del honor y la decencia.
¿Y podré presumir que vuestro brío,
esclavo de un afecto pasajero
que es hijo del acaso o del capricho,
las quiere atropellar indignamente?
1090 Rogundo es ya mi esposo. Si los ritos
no han consagrado aún tan dulce nombre,
no por eso estará nuestro albedrío
más libre de las leyes que se ha impuesto.
Vos no las ignoráis, y yo confío
1095 que sabréis respetarlas.

Munuza

Y entretanto
¿queréis que de Munuza el nombre altivo
sea un objeto de burla al universo?
¿Queréis que sobre el trono a que yo aspiro
oscurezca mis glorias el recuerdo
1100 de un público desaire, repetido
por el mismo rumor que las divulgue?
¿Queréis, en fin, que un pueblo que os ha visto
traer a este palacio, y que conoce
mi amor, mis inquietudes y suspiros,
1105 ose menospreciarme a vuestro ejemplo
y se oponga orgulloso a mis designios?
No, señora. Primero en sus venganzas

[v. 1083] M1792: *quizá me hacéis justicia interiormente?*
[v. 1088] M1792: *que es hijo del acaso u del capricho,*
[v. 1089] PMCNJ: *las quiera atropellar indignamente?*
[v. 1091] M1792: *no han confirmado aun tan dulce nombre,*
[v. 1094] PMCNJ: *Vos no lo ignoráis, y yo confío* que por la sinalefa *lo‿ig* es hipométrico.
[v. 1098] PMCNJ: *¿Queréis que sobre el trono a que hoy aspiro* PBNE: *¿Queréis que sobre el trono a que ya aspiro*
[v. 1103] M1792: *traer a mi palacio, y que conoce*
[v. 1107] M1792: *No, señora. Primero en su venganza*

será Munuza escándalo del siglo
que se humille al extremo vergonzoso
1110 de apreciar un estorbo tan indigno.
Rogundo morirá, y el mismo acero
que corte su cerviz tendrá otro filo
para romper esos funestos lazos
con que se unen el vuestro y su destino.
1115 Tal debe ser su suerte si me ofende.
Pero si él mismo cede habré cumplido
con el honor, que me oponéis en vano.
Sí, para huir del triste precipicio
que preparo a sus locas esperanzas,
1120 es forzoso que siga este camino.
Y en fin, pues sus derechos nos estorban,
que venga aquí, y decida por sí mismo
de su suerte y la nuestra. Guardias, hola.

ESCENA TERCERA

Munuza, Dosinda, Kerim, Soldados

Munuza
Traed aquí a Rogundo del castillo.
(Kerim entra, recibe la orden y se va con los soldados)

[v. 1108] PBNE: *será Munuza escándolo del siglo* [sic].

[v. 1113] M1792: *para romper, señora, el lazo odioso* En los *Reparos* Jovellanos cita *para romper el odioso lazo,* razonando que no es hipométrico: «Por el contrario, [no] es corto el verso "para romper el odioso lazo", porque la *i* y la *o* de *odioso* hacen dos sílabas distintas»; pero, finalmente, se ha modificado en todas las versiones conservadas.

[v. 1116] PBNE, PMCNJ y M1792: *Pero si él mismo os cede habré cumplido*

[vv. 1117-1118] M1792: *con el honor que me alegáis en vano. / Para evitar el triste precipicio*

[v. 1120] M1792: *es forzoso que elija este camino.*

[vv. 1122-1123] M1792: *que él venga, y que decida por sí mismo /de su suerte y la mía. Guardias, ola.*

[*Acotación*] PMCNJ, PBNE y M1792: *(Kerim entra, recibe el orden y se va con los soldados).*

ESCENA CUARTA

Munuza, Dosinda

MUNUZA
Sus labios han de ser en este instante
árbitros de su vida y su destino.

DOSINDA
Pero ¡cruel! Después de tantos males,
con que se halla mi pecho combatido,
y cuando estoy cercada de aflicciones,
¿me obligaréis también a ser testigo
de esta prueba cruel? ¿Podré tranquila
ver turbado a mi esposo e indeciso
entre la muerte y el rubor? Dejadme
a lo menos que huya de este sitio,
donde ha de ser mi mano desgraciada
causa fatal de tan atroz conflicto.
Permitid *(puesta de rodillas)* que distante de estos muros
vaya a ocultarme.

ESCENA QUINTA

Rogundo, Kerim, soldados, Munuza y Dosinda

ROGUNDO *(en el fondo de la escena)*
¡Oh, Dios! ¿qué es lo que miro?
¡Así triunfa un traidor de la inocencia!

[v. 1125] M1792: *MUNUZA. Sus labios van a ser en este instante*

[v. 1126] Tras este verso, sólo M1792 incluye: *y una palabra inclinará el decreto / hacia su libertad o su castigo.*

[v. 1130] C1832: *me obligas tú también a ser testigo* Pero PMCNJ, PBNE y M1792: *me obligaréis también a ser testigo* que es lo que condice con el tratamiento del resto del parlamento: *dejadme* y *permitid* (vv. 1133 y 1137).

[v. 1132] PBNE: *ver turbardo a mi esposo e indeciso* [sic].

[vv. 1135-1136] M1792: *donde va a ser mi mano desgraciada / triste asunto de horrores y peligros.*

[v. 1137] PMCNJ: *Permitid que distante de estos muros (Se arrodilla.)*, acotación al margen. [vv. 1137-1138] M1792: *Permitid. (De rodillas.) MUNUZA. Deteneos. ORMESINDA. ¡Cielo santo! / Rogundo viene. ROGUNDO* [sin acotación]. *¡Oh, Dios! ¡Qué es lo que miro!*

[v. 1139] M1792: *¡Así triunfa el traidor de la inocencia!*

Munuza *(a Rogundo)*
1140 Acercaos, señor, vuestro enemigo
no ha resuelto del todo vuestra ruina.
Si queréis, aún os queda algún partido
para salvar la vida; aprovechadle,
y respetad la fuerza del destino.

Rogundo
1145 Para el varón honrado no es la vida
el más sublime bien. De ella es indigno
quien al buen nombre y fama la prefiere.
Creedlo así, y hablad.

Munuza
De mi cariño
bien podéis prometeros uno y otro.
1150 Un próximo himeneo debe unirnos
a mí y a esta princesa. Ya están prontos
el aparato, el templo y el ministro,
y antes de mucho tiempo un lazo augusto
del todo habrá enervado y destruido
1155 esos derechos que oponéis en vano.
Mas pues debe la fuerza suprimirlos,
creedme, y renunciadlos desde luego.
Sólo para esto os llamo. Si vencido

[v. 1140] En PMCNJ la acotación se sitúa en el margen.

[vv. 1145-1147] M1792: *Para las almas nobles no es la vida / el más sublime don. Son harto indignos / los que al buen nombre y fama la prefieren.* [v. 1146] PMCNJ: *el más sublime bien ni de ella es digno* En la nota 16.ª Jovellanos cita *es de ella indigno, /quien al buen nombre y fama le prefiere* (la primera oración no se conserva en ninguna de las versiones y *le prefiere* sólo figura en PMCNJ) y sobre ellos reseña: «Esta honrada delicadeza con que Rogundo previene las ideas del tirano, y la constancia con que rechaza después sus propuestas, descubren todo el carácter de un noble descendiente de los Godos, nacido en un clima templado, y educado bajo un gobierno monárquico y una legislación marcial. Si a presencia de su dama vacilase un solo instante entre la muerte y la renuncia de sus derechos a la mano de Dosinda, sería indigno de los títulos que le aplicamos en este drama».

[v. 1151] M1792: *a mí y a la princesa. Ya están prontos*

[v. 1152] PMCNJ: *el aparato, el templo y los ministros*

[v. 1153] M1792: *y antes de mucho tiempo en lazo augusto* [sic].

[vv. 1155-1157] M1792: *unos derechos que oponéis en vano; /y pues debe la fuerza suprimirlos, / creedme, y renunciadlos desde luego.*

de mi razón cedéis el nombre inútil
1160 de esposo de Dosinda, yo me olvido
de todos mis disgustos; mas, si acaso
os empeñáis tenaz en producirnos
un título ideal e imaginario,
si opuesto nuevamente a mis designios,
1165 intentáis… mas no quiero recordaros
hasta dónde pudiera, resentido,
llevar mi justo enojo sus extremos.

Rogundo
¡Propuesta temeraria!

Dosinda
¡Cruel destino!
Mi alma está pendiente de su labio.

Rogundo
1170 Munuza, en un discurso tan indigno
ya no debo admirar vuestra malicia.
Este último rasgo, dirigido
a sobornar, a amedrentar mi afecto,
esta falsa bondad y este artificio
1175 son un afecto vil, pero forzoso,
de vuestra tiranía. Sólo admiro
que el más sagaz de todos los tiranos,
que el impostor más diestro haya querido

[v. 1159] PMCNJ: *de mi razón cedéis al nombre inútil* M1792: *a mi razón, cedéis el nombre inútil*

[vv. 1165-1170] M1792: *os obstináis en disputarme el logro / de un corazón a quien mi fe dedico, / temed… Pero no quiero recordaros /* hasta dónde pudiera, resentido, / llevar mi justo enojo sus extremos. / *Contemplad mi pasión para inferirlos. /*Rogundo. *¡Idea vil!, ¡proposición infame! / ¡Ay, infeliz princesa! Ya el destino / envidia nuestra dicha y la combate. /*Munuza, en un discurso tan indigno

[v. 1171] Señala Cañedo en la fe de erratas: «*no debe dominar,* léase *ya no debo admirar*». *No debe dominar* no figura en ninguna de las versiones conservadas; pero la corrección de C1832, *ya no debo admirar*, coincide con M1792 y PMCNJ.

[v. 1173] C1832: *a sobornar, a amendrentar mi afecto* M1792: *a sobornar o amedrentar mi afecto,* PBNE: *a sobornar o a amedentrar mi afecto,* PMCNJ: *a sobornar o amedrantar mi afecto,*

[vv. 1174-1175] PBNE: *esa falsa bondad y ese artificio /son un efecto vil, pero forzoso,* M1792: *esa falsa bondad y ese artificio /son un objeto vil, pero forzoso* PMCNJ: *esa falsa bondad, ese artificio /son un efecto vil, pero es forzoso*

fiar a una experiencia tan inútil
1180 el suceso de todos sus designios.
Yo penetro hasta el fondo vuestras viles
intenciones. Conozco que un suplicio
será efecto fatal de mi respuesta.
Pero ¿cuándo han logrado los peligros
1185 rendir a un corazón amante y noble?
¡Ved si a vuestro furor cederá el mío
unos derechos santos e inviolables,
de que a mi vista os reputáis indigno!
Dejo aparte los medios indecentes
1190 por que aspiráis, amante inadvertido,
a un sublime favor que se conquista
sólo con rendimientos y suspiros.
Dejo aparte también una promesa
establecida sobre el nombre altivo
1195 del ilustre Pelayo, y confirmada
con el voto común de los patricios
de esta noble provincia. No recuerdo
mis grandes ascendientes confundidos
en la real prosapia, pero cuando
1200 no tuviese mi amor tan distinguidos
y sublimes apoyos de su parte,
¿sería yo tan vil, tan poco fino
que abandonase el campo y la victoria
a un rival orgulloso y mal nacido?
1205 ¿Y vos esperaréis de mi constancia

[v. 1180] *Suceso* en el DRAE de 1780 es sólo «acontecimiento o cosa que sucede», pero aquí parece utilizarse en el sentido de «éxito, resultado, término de un negocio», que sólo se incorpora en el DRAE de 1884.

[v. 1185] M1792: *turbar a un corazón enamorado?*

[v. 1188] PMCNJ: *de que a mi vista os reputéis indigno!*

[v. 1190] M1792: *porque aspiráis (amante poco fino)*

[vv. 1191-1192] PMCNJ: *a un sublime favor que se concede / solo a los rendimientos y suspiros.*

[v. 1193] C1832: *Dejo aparte tembién una promesa* [sic].

[vv. 1200-1202] M1792: *no tuviese mi amor estos precisos* / y sublimes apoyos de su parte, /*¿sería yo un amante tan indigno*

[v. 1203] PBNE: *que abandonase el campo y las victoria* [sic]. Aquí *campo* en el sentido de «el sitio que se elegía para salir a reñir algún desafío» (DRAE, 1780).

[vv. 1205-1207] M1792: *¿Os podéis prometer de mi constancia* / una acción tan infame? No, yo estimo / *con demasiado ardor esa esperanza*

una acción tan infame? No, yo estimo
con demasiado ardor esta esperanza
que os tiene tan celoso, y los castigos
no me harán renunciarla en ningún tiempo.
1210 Sé que voy a morir; vuestro artificio
para usurparme el bien en que idolatro
me expone a los mortales precipicios.
Pero antes de feriar la amistad vuestra
al precio de una infamia, determino
1215 comprar con una muerte heroica y grande
la gloria de triunfar y resistiros.
Sí, señora *(a Dosinda)*, yo sé que el vil despecho
inspira a los tiranos abatidos
la venganza de todos sus desaires.
1220 No es el que nos oprime más benigno,
yo sé que he de morir, pues le disgusto.
Pero, en fin, si yo muero honrado y digno
de vuestro tierno amor, muero gustoso.
¡Ojalá que la muerte y los suplicios
1225 hagan en vos eterna mi memoria!

Dosinda
¡Qué terrible dolor!

Munuza
¿Habrá nacido
hombre más insolente? ¿Conque, ingrato,
no os basta despreciar con pecho altivo

[v. 1211] M1792: *para usurpar un pecho que idolatro*

[v. 1212] PMCNJ, PBNE y M1792: *me expone a dos mortales precipicios.*

[v. 1217] M1792: *Sí, señora, yo sé que la vil rabia*. PMCNJ: *Sí, señora, bien sé que el menosprecio*

[v. 1219] M1792: *la venganza de todos sus desprecios.*

[v. 1220] PBNE: *No es el que no oprime más benigno,* [sic]. PMCNJ: *No es el que nos persigue más benigno,*

[v. 1221] PMCNJ, PBNE y M1792: *y sé que he de morir, pues le disgusto.*

[v. 1222] PMCNJ: *Pero, en fin, si muriese honrado y digno*

[v. 1223] C1832: *de nuestro tierno amor, muero gustoso*. Pero PBNE y M1792: *de vuestro tierno amor, muero gustoso.* Y PMCNJ: *de vuestro amor, acabaré contento.* Aunque métricamente el verso de C1832 es válido, la fórmula retórica habitual condice con el resto de versiones, en que el amante quiere ser digno *de vuestro tierno amor.*

vuestra vida, mi gloria y mis favores,
1230 sino que osáis, soberbio y atrevido,
insultar mi bondad? *(Se dirige a Dosinda)* Y cuando puedo
con sola una palabra destruirlo,
cuando al favor de mi piedad respira,
¿he de vivir expuesto a los indignos
1235 y groseros baldones de un ingrato?
¡Hola! *(a Kerim).* Que le preparen un suplicio.

Dosinda
¡Bárbaro!, ¿qué intentas?

Munuza
Kerim, llevadle.

Dosinda
Señor…

Rogundo
No le roguéis. Yo os lo suplico.
Dejadme ir a morir, que pues no puedo
1240 vivir en vuestros brazos, determino
perpetuar con mi muerte el dulce nombre
de esposo vuestro. ¡Sí, cruel, sí, impío!
Por más que suspiráis por esta dicha,
no sabéis su valor ni sus hechizos,

[v. 1231] PBNE y PMCNJ: *insultar mi bondad? Y cuando puedo (A Dosinda)* En M1792, la acotación está al final del v. 1232.

[v. 1233] PBNE: *cuando al furor de mi piedad respira,* seguramente por mala lectura de *favor.*

[vv. 1234-1235] M1792: *debo vivir expuesto a los indignos / y groseros baldones del ingrato?*

[v. 1236] C1832: *¿Hola, Kerin? Que le preparen un suplicio.* Este verso es hipermétrico, por haber interpretado la acotación como parte del parlamento; pero M1792 y PBNE: *Ola (a Kerim). Que le preparen un suplicio*; y PMCNJ: *Olá. Que le preparen un suplicio. (A Kerim.)*

[v. 1237] M1792 y PMCNJ: *Dosinda. Bárbaro, ¿qué intentáis? Munuza. Kerim, llevadle.* Puede ser una mala lectura el *intentas* de PBNE y C1832, porque la acentuación de *intentáis* en sexta sílaba es más correcta conforme al patrón del endecasílabo, pero la de C1832 y PBNE no es incorrecta y, dado que Dosinda ha descendido al insulto, también cabe que le trate de tú.

[v. 1238] M1792: *Ormesinda. Señor… (De rodillas). Rogundo. No le roguéis. Yo os lo suplico. (A Ormesinda).*

[v. 1242] M1792: *de esposo vuestro. (A Munuza). ¡Sí, cruel, sí, impío,* PMCNJ: *de esposo vuestro. Sí, cruel impío*

[v. 1244] PBNE: *no sabéis su valor y sus hechizos,*

1245 y vuestro corazón es muy pequeño
para poder juzgar cuánto la estimo.
Pero venid a verlo en mi constancia:
destrozadme, saciad vuestro apetito.
¡Hiere, cruel! embriágate en mi sangre,
1250 sea yo desde ahora objeto fijo
de tu vil rabia; pero ten por cierto
que a vista del horror de los suplicios,
cercado de las sombras de la muerte,
lleno de sus angustias, y en el mismo
1255 umbral del hondo reino del espanto,
se ocupará mi corazón tranquilo
en la apacible y venturosa idea
de un nombre tan augusto, nombre digno
de conservarse al precio de mil vidas;
1260 título santo, que el favor divino
concedió a mis legítimos deseos,
y que será en el último conflicto
mi gloria y mi consuelo. ¡Sí, tirano!,
y será al mismo tiempo tu martirio.
1265 Vamos, Kerim. *(A Dosinda)* ¡Adiós, infeliz dueño!

(Dosinda cae como desmayada. Munuza se arroja a un sitial que habrá prevenido a un lado del teatro. Kerim y la guardia conducen a Rogundo; al tiempo de salir, entra Achmet apresurado, y va en busca de Munuza).

[v. 1246] PMCNJ: *para poder juzgar cuánto le estimo;*

[v. 1251] C1832: *de tu rabia; pero ten por cierto* que es verso hipométrico; pero PMCNJ, PBNE y M1792: *de tu vil rabia; pero ten por cierto* que es correcto.

[v. 1252] M1792: *que a vista del horror de tus suplicios,*

[v. 1262] PBNE: *y cual será en el último conflicto* M1792: *tú serás en el último conflicto* PMCNJ: *y que será en el último conflito*

[v. 1263] M1792: *mi gloria y mi consuelo. (A Munuza). Sí, tirano,*

[v. 1265] Este verso figura en M1792, PBNE y PMCNJ, con muy leves variantes que sólo afectan a la ubicación de la acotación. Aunque falta en C1832, lo pide la métrica, que exige ahora un endecasílabo suelto, para evitar la reiteración de rima en *-io* de *martirio* y *reprimo.* No es extraño que Rogundo inste a Kerim a que se lo lleve, pues ya lo ordenó Munuza y ya le ha dicho Rogundo a Dosinda *dejadme ir a morir*; y tampoco que la llame *dueño,* pues señala el DRAE de 1780: «El señor propietario que tiene dominio sobre alguna cosa; y también se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas del género femenino, que tienen dominio en algo, por no llamarlas dueñas, voz que ya comúnmente se entiende de las dueñas de honor».

[*Acotación*] PBNE: *A Dosinda, que cae como desmayada* […]. M1792: *Ormesinda cae como desmayada en los brazos de Ingunda* […]. PMCNJ, PBNE y M1792: *Munuza se arroja en un sitial* […] *entra Achmet apresurado, los detiene y va en busca de Munuza.*

Munuza
¡Qué osadía! No sé cómo reprimo
mi cólera… Quitadle de mis ojos
y que expire al momento en un suplicio.

ESCENA SEXTA

Achmet, Rogundo, Kerim, soldados, Munuza y Dosinda

Achmet
Deteneos, señor… *(a Kerim).* Señor… *(a Munuza).*

Munuza *(levantándose asustado)*
¿Qué es esto?

Achmet
1270 Yo daba en este instante los precisos
órdenes en el templo, cuando escucho
por todas partes tumultuosos gritos
de alegría. Pregunto, receloso,
cuál de esta conmoción es el motivo,
1275 y acabo de saber que, cuando todos
estaban en Gijón desprevenidos,
vieron llegar al duque de Cantabria.

[v. 1268] M1792: *y que espire al momento en el suplicio. (A Kerim).*

[v. 1269] M1792: *Acmeth. Deteneos (a Kerim), señor. (A Munuza.) Señor. Munuza. ¿Qué es esto?* PMCNJ: *Achmet. Deteneos (a Kerim). Señor, señor (a Munuza). Munuza. ¿Qué es esto? (levantándose con susto)* PBNE es hipométrico, por perder un *señor*: *Achmet. Deteneos. (A Kerim). Señor. (A Munuza). Munuza (levantándose con susto). ¿Qué es esto?*

[v. 1272] PBNE: *por todas partes tumuoltosos gritos* [sic].

[v. 1277] Sobre este verso redactó Jovellanos la nota 17.ª: «Porque alguno puede creer que Pelayo sale muy tarde a la escena es preciso dar aquí las razones que hemos tenido para retardar tanto su salida. Suponemos al espectador con una suma inquietud, nacida del deseo de su arribo, y del temor de que no llegue a tiempo. El peligro de Rogundo, y la suerte de Dosinda deben interesarle igualmente, y por lo mismo la incertidumbre en que está de la vuelta de Pelayo, confusamente anunciada por Suero, debe excitar una grande inquietud en los corazones. Preso Rogundo, y destinado al suplicio, queda Dosinda sin recurso, y el tirano sin estorbos. Si la resistencia de aquélla es uno, lo es muy débil. Trata Munuza de removerle con ruegos, aunque en vano; le ofrece una corona y la recusa; por último, le propone el perdón y la vida de su esposo en premio de su condescendencia. Pero despreciando el mismo Rogundo este partido, va a completar Munuza sus crueles designios. ¿Adónde (dirá entretanto el espectador) se entretiene Pelayo? Este Pelayo que será el protector de la inocencia perseguida, de la virtud atropellada, del honor oprimido… ¿Qué otra situación hubiera sido oportuna para el arribo de Pelayo? A su arribo

Munuza
¿A Pelayo?

Rogundo
¡Oh, gran Dios!

Dosinda
¡Cielo propicio,
en qué forzoso instante nos le vuelves!

Munuza
Yo no sé dónde estoy… Un repentino
terror… ¡Ah, vil fortuna! Pero ¿dónde…? *(volviéndose a sentar)*

Achmet
Luego que tuve tan extraño aviso
me encaminé, señor, hasta su casa;
y allí le pude ver entre el bullicio
de inmensa gente que le rodeaba,
y por no perder tiempo, hacia este sitio
vuelvo…

Munuza
¡Qué triste acaso! Escucha. Al punto
haz que a Rogundo lleven al castillo
y a Dosinda a su cuarto.

(Munuza se vuelve a arrojar en el sitial, donde guarda por un rato un profundo silencio. Entretanto Kerim entra por la puerta del castillo con Rogundo, y Achmet por otra parte con Dosinda, y este último vuelve y se acerca a la silla con silencio, sin que Munuza repare en él).

todo muda de aspecto, y el espectador, sin perder su primer interés, entra en nueva curiosidad, y empieza a interesarse en la persona de Pelayo, a observar su conducta, y a esperar con inquietud el progreso y término de toda la acción».

[v. 1281] PMCNJ y PBNE: *terror… ¡Ah, vil fortuna! Pero ¿adónde? (volviéndose a sentar)*. M1792: *furor… (Levantándose con susto). ¡Ah, vil fortuna! Pero ¿a dónde… (A Acmeth).*

[v. 1284] PMCNJ, PBNE y M1792: *allí le pude ver entre el bullicio*

[v. 1287] M1792: *vuelvo… Munuza. ¡Qué triste acaso! Escucha (volviendo a Acmeth) al punto*

ESCENA SÉPTIMA

Munuza, Achmet

Munuza

En fin, Fortuna,
1290 tú has logrado abatirme. Tus caprichos
han agotado toda mi constancia.
¡Mujer inexorable! Falso hechizo
de un corazón que adora tus desdenes,
yo cedo a tu rigor y a mi destino.
1295 Pero, ¡cruel,
(levantándose, y mirando al lado por donde entró Dosinda)
el tuyo está en mi mano
y me quiero vengar! ¡Querido amigo!
Tú ves las confusiones que me cercan;
dirige mi razón, muestra un camino
de mitigar mis ansias.

Achmet

Sólo es tiempo,
1300 señor, de que penséis en preveniros
para sufrir la vista de Pelayo.
El vendrá aquí quejoso y ofendido;
vos le debéis templar y proponerle,
antes que los descubra, los designios
1305 que una vez declarados ya es forzoso
sostener con vigor… Pero imagino
que él se acerca a nosotros.

Munuza

Pues bien, marcha,
y no te alejes.

[v. 1292] M1792: *¡Mujer inexorable! Fiero hechizo*

[v. 1294] PBNE: *yo cedo a mi rigor y a tu destino.* M1792: *yo cedo a mi rigor y a mi destino*

[*Acotación*] En M1792 la acotación es sólo: *(Se levanta).* En PBNE la acotación figura entre los vv. 1294 y 1295; también en PMCNJ, aunque al margen.

[v. 1304] M1792: *antes que él os descubra los designios*

[vv. 1307-1308] La disposición de estos versos es correcta en PBNE, PMCNJ y M1792. No así en C1832, donde la distribución está descabalada, sin respetar la métrica.: *que él se acerca a nosotros. / Munuza. Pues bien, marcha, y no te alejes. / ¡Bárbaro destino!*

ESCENA OCTAVA

Munuza, y después Pelayo

MUNUZA

¡Bárbaro destino,
tú me humillas aun al que aborrezco!
En fin, señor, el cielo se ha movido
a mis frecuentes ruegos, pues os trae
tan presto a mi presencia. Los avisos
que Suero me había dado en vuestro nombre
suponían a Tarif muy indeciso
sobre mis pretensiones.

PELAYO

Mis instancias
y el amor que os profesa le han vencido.
Mi celo acelerando los tratados
los concluyó por fin, y con un vivo
deseo de llegar… Pero, Munuza,
perdonad si dilato el instruiros
de vuestros intereses, hasta tanto
que cese mi zozobra. Cuanto miro,
cuanto escucho y advierto me sorprende.
Arrestado Rogundo en el castillo,
reclusa en el palacio la princesa,

[*Personajes*] M1792: *Munuza, Pelayo*

[v. 1310] *Se ha movido,* en el sentido de «dar motivo para alguna cosa, persuadir, inducir, o incitar a ella. Y por extensión se dice de los afectos del ánimo, que inclinan o persuaden a hacer alguna cosa» (DRAE, 1780). M1792: *(A Pelayo). En fin, señor, el cielo se ha movido*

[vv. 1313-1314] M1792: *que Suero en vuestro nombre me había dado / suponen a Tarif muy indeciso*

[vv. 1315-1319] Jovellanos cita estos versos en los *Reparos*: «Munuza, extrañando la brevedad de su camino, lo da a entender en la escena, y Pelayo responde: *Mis instancias / y el amor que os profesa le han vencido. / Mi celo acelerando los tratados, / los concluyó por fin y con un vivo / deseo de llegar…*». En C1832 se lee *deseo de allegar… Pero, Munuza,* pero señala en la fe de erratas: «*allegar,* léase *llegar*». En este caso, ningún testimonio conservado dice *allegar*, sino que todos (PMCNJ, PBNE, M1792 y los *Reparos*) leen *llegar.*

[vv. 1319-1322] Estos versos son citados en los *Reparos:* «Me parece muy digno el [*ilegible*] Pelayo en cuanto a los [*ilegible*] de la embajada los que siguen a los precedentes: *Pero, Munuza, / perdonad si dilato el instruiros / de vuestros intereses, hasta tanto / que cese mi zozobra.* Desde luego, esta disculpa es suficiente. Y como al fin de la escena quedan tan indispuestos el héroe y el tirano, nadie puede echar de menos la noticia de sus negociaciones, y dondequiera que ésta se pusiese sería importuna». Sin embargo, M1792 (vv. 1321-1322): *de vuestros intereses, y entretanto / que cesa mi zozobra, cuanto miro*

turbado vos, el pueblo conmovido,
mudos y misteriosos los semblantes:
¡todo me hace temer algún designio
en que quizá se ofende mi decoro!
1330 A la verdad, después de mis servicios
y pruebas de amistad, yo no debiera
recelar que Munuza ha perseguido
el honor puro de un amigo ausente;
pero mil conjeturas, mil indicios
1335 me llenan de zozobra, y os acusan.

Munuza
Señor, pues me hacéis cargo de un delito,
fundado en conjeturas, sin dar tiempo
a que me justifique, ya es preciso
enteraros de todos mis intentos;
1340 pero antes permitid a mi cariño
que os recuerde las gracias singulares
hechas a vuestra patria y a vos mismo.
Cuando Asturias yacía sepultada
debajo de sus ruinas, y el pie altivo
1345 del africano hollaba este terreno
como su vencedor, los beneficios
que repartió la diestra de Munuza
templaron de un despótico dominio
y un cautiverio, el insufrible yugo;
1350 colocado en Gijón, a sus vecinos
y a los cercanos pueblos dicté leyes,
no como sustituto de un altivo

[v. 1329] M1792: *en que quizás se ofende mi decoro.*

[v. 1330] C1832: *A la verdad, después de mis designios* pero PMCNJ, PBNE y M1792: *servicios.* Es más correcto *servicios,* por el sentido (*servicios* y *pruebas de amistad*) y porque evita la repetición de *designio*, dos versos más arriba. Su reiteración en C1832 puede deberse precisamente a un error por atracción.

[v. 1335] M1792: *me llenan de zozobras, y os acusan.*

[v. 1337] M1792: *hijo de una sospecha, sin dar tiempo*

[v. 1340] PBNE y PMCNJ: *pero antes permitidle a mi cariño*

[v. 1345] PMCNJ: *del africano hallaba este terreno* [sic].

[v. 1351] M1792: *y a los próximos pueblos dicté leyes,*

conquistador, sino como un patriota
que sentía mirarlos oprimidos.
1355 La nobleza de España y de los godos,
a quien la guerra retiró a estos riscos,
halló bajo el amparo de Munuza
un inviolable y natural asilo.
Vuestros altares, leyes y costumbres
1360 quedaron en pacífico ejercicio,
y de esta capital, en fin, los nobles
lograron mi amistad. Muy buen testigo
sois vos de la blandura de un gobierno
que en mano menos suave hubiera sido
1365 un funesto ejemplar de las miserias
que suelen afligir a los vencidos.
Pero nadie de todas mis bondades
en este suelo pareció más digno
que el hijo de Favila: a mi confianza
1370 os admití tratándoos como amigo,
y despreciando la razón de estado
que os hacía temible al berberisco,
el presuntivo sucesor del trono
que perdieron los godos distinguido
1375 se vio con la privanza de Munuza.
Para afianzar más bien nuestro cariño
os pedí a vuestra hermana; mi ternura

[v. 1353] Podría llamar a engaño la palabra *patriota,* cuyo significado está cambiando en el tránsito del siglo XVIII al XIX, pero su sentido es claro en este contexto: Munuza no se comportó como un extraño *colocado* en Gijón (v. 1350), sino como un patriota que sentía ver a los vecinos oprimidos; es decir, se comportó como un *compatriota.* De hecho, el DRAE de 1780 define *patriota:* «Lo mismo que *compatriota*, que es como se dice». Será el DRAE de 1817 el que recoja: «El que tiene amor a la patria y procura todo su bien». Sobre los usos y significados del término, véase Pedro Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana,* Madrid, RAE, 1992, págs. 242-254.

[vv. 1360-1361] M1792: *tuvieron un pacífico ejercicio, / y de esta capital los moradores*

[v. 1363] C1832 y PBNE: *sois de la blandura de un gobierno* que es hipométrico. Pero PMCNJ y M1792: *sois vos de la blandura de un gobierno*

[vv. 1365-1368] M1792: *un ejemplo quizás de las miserias / que suelen oprimir a los vencidos.* / Pero nadie de todas mis bondades / *en este clima pareció más digno*

[v. 1369] Sobre *el hijo de Favila* redactó Jovellanos su nota 18.ª: «El Cronicón de Albelda hace a D. Pelayo hijo de D. Bermudo; pero es una clara equivocación, que no atribuimos al autor, sino al copiante; todos los demás escritores, antiguos y modernos, le hacen hijo de aquel Favila, de quien ya hemos dado noticia en la nota 9».

[v. 1375] PBNE: *se vio en la privanza de Munuza.*

os creyó favorable a este designio.
Sin desdeñar la súplica, mi labio
1380 imploró vuestra alianza y vuestro oído
escuchó con asombro el ruego humilde
del que era a pesar vuestro en este sitio
árbitro soberano de las vidas;
pero vos, inflexible, mis suspiros
1385 tuvisteis en tan poco que un desaire
selló vuestra respuesta. En los principios
resolví con las armas en la mano
vengarme de esta ofensa, y el castigo
en el primer arranque de mi enojo
1390 igual con el agravio hubiera sido.
Pero amor y amistad me contuvieron.
Creí también hallaros más propicio
con el tiempo, y que fuese vuestra hermana
menos fiera algún día a mis suspiros.
1395 ¡Ah, cuánto me engañaba! ¡Cuán en vano
luchaba con la fuerza del destino!
En fin, para quitar todo recurso
a mi esperanza, sé que habéis querido
acelerar la dicha de Rogundo.
1400 Yo escuché con horror que en este sitio
se iba a encender la antorcha de Himeneo;
la amistad y el honor desatendidos
me irritaron contra ese odioso enlace,
y disponiendo un desagravio digno

[vv. 1380-1383] PMCNJ y PBNE: *imploró vuestra alianza y el destino / de quien tiene en su mano las cadenas / de vuestra patria: esclavo de un capricho / pendió de vuestro arbitrio en aquel punto.*

[v. 1385] M1792: *apreciasteis tan poco que un desaire*

[v. 1392] M1792: *Yo esperaba encontraros más propicio*

[v. 1396] Tras él, M1792 añade otros dos: *¡Cuán sin fruto formaba un alto intento, / cuya ruina trazaban mis amigos!*

[v. 1398] M1792: *a mi ardiente esperanza, habéis querido*

[v. 1400] M1792: *Mi fe vio con horror en este sitio* [sic].

[v. 1401] Jovellanos conocía bien la imagen del dios Himeneo portando la antorcha, porque también la había manejado en su traducción de la *Ifigenia*: *El caudillo de Grecia, despreciando / los sustos de su pueblo, ¿irá a las aras / sólo a encender la antorcha de Himeneo? / ¿Esto os deben los griegos y la patria?* (vv. 218-222; ed. René Andioc, en *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, n.º 20 (2010), pág. 34).

[v. 1403] PMCNJ: *me irritaron con ese odioso enlace,* M1792: *me irritaron contra un odioso enlace,*

de tan atroz ofensa, cuando todos
respetaban mi voz, ahora mismo
Munuza va a ser dueño de Dosinda.

PELAYO
¡De mi hermana! ¡Gran Dios! ¿Qué me habéis dicho?
¿Estoy despierto o sueño lo que escucho?
¿Sois vos el que me habláis?

MUNUZA
¿Y qué motivo
os obliga a dudarlo?

PELAYO
¡Oh, vil perfidia!
¡Oh, traición! ¡Oh, proyecto fementido!
¡Oh, delito el más negro y más odioso!

MUNUZA
Serenaos, señor, y mi cariño
no difaméis con títulos tan viles.
Respetad el ardor y los designios
de un corazón amante y desdeñado.

PELAYO
¿De esta suerte en un punto, ingrato amigo,

[v. 1407] PMCNJ y PBNE: *Munuza iba a ser dueño de Dosinda.*

[v. 1409] PMCNJ: *¿Estoy dispierto o sueño lo que escucho?*

[vv. 1410-1437] M1792: *¿Sois vos el que me habláis? ¿Estoy acaso /soñando lo que escucho? ¡Intento impío, / idea atroz, proyecto abominable! /En fin, tu amistad falsa me ha vencido, /tu vil labio confirma mis sospechas /y tu mismo rubor era un indicio /de esta traición… Pero Rogundo acaso… /MUNUZA. Insolente Rogundo se ha atrevido /a ultrajar mi respeto; ya le aguardan /por paga de esta ofensa otros castigos, /y pues debe morir ninguna causa /os debe hacer contrario a mis designios. /PELAYO. Y qué, ¿no hay más estorbos que resistan /vuestra ambiciosa idea? ¿Os creéis digno /de que mi honor consienta en este enlace? /¿Y os parece tan fácil que el sobrino /del último rey godo, a cuyas sienes /se debe la corona de Rodrigo, /quiera entregar la mano de su hermana /a un partidario infiel del berberisco? /Sin duda el cielo próspero da vuelta /para estorbar tan pérfido designio. /Y en vano alegaréis en favor suyo*

[v. 1411] PMCNJ: *obliga a dudarlo? PELAYO. ¡Oh, vil perfidia!*

[v. 1415] PMCNJ: *no disfaméis con títulos tan viles.* El DRAE de 1780 ya reconoce *disfamar* como voz antigua.

despreciando los santos juramentos,
1420 el lustre de mi sangre y mis servicios,
la fuerza de los pactos más solemnes
y la pura amistad, ibais sin tino
a profanar con mano temeraria
un vínculo sagrado? Y cuando, indigno
1425 del suelo que os sostiene, estáis fraguando
los más negros y pérfidos designios,
¿pronunciáis sin rubor los santos nombres
de honor y de amistad? Pues, ¿qué? El sobrino
del último rey godo, a cuyas sienes
1430 se debe la corona de Rodrigo,
¿querrá entregar la mano de su hermana
a un vil engañador, a un fementido
partidario del nombre sarraceno,
infame ejecutor de sus designios?
1435 Sin duda el cielo aceleró mi vuelta
para estorbar proyecto tan impío.
Y en vano alegarás en favor tuyo
una falsa amistad cuyos principios
fueron el interés y la perfidia;
1440 amistad vergonzosa, que abomino
lejos de respetarla…

Munuza

Sin embargo,
a vos es favorable, pues reprimo
mi justa ira y sufro estos baldones.
Vos estáis en Gijón, y yo me humillo

[v. 1419] PMCNJ: *despreciando los santo juramentos,* [sic].

[v. 1427] PMCNJ: *pronuncias sin rubor los santos nombres* que es error porque antes *estáis.*

[vv. 1429-1430] PBNE: *del último rey godo, a cuyas sienes / sienes se debe la corona de Rodrigo*,

[v. 1433] C1832: *partidario del nombre serraceno* Pero en PBNE y PMCNJ: *sarraceno*; versión atestiguada por los *Reparos,* donde Jovellanos dice que se llama a Munuza «*partidario del nombre sarraceno* en el tercero [acto]». Esta referencia ha desaparecido en M1792.

[v. 1441] M1792: *lejos de agradecerla… Munuza. Sin embargo,*

[v. 1442] M1792, PBNE y PMCNJ: *aún os es favorable, pues reprimo* Tiene pleno sentido el *aún os es favorable* del resto de versiones, siempre que se lea *aün,* pero deja menos lugar a la duda el *a vos* de C1832.

[v. 1443] M1792: *mis justas iras y sufro estos baldones.*

1445 a implorar nuevamente vuestro agrado.
A esta atención me obliga mi cariño;
pero advertid que sin el gusto vuestro
puedo llevar a efecto mis designios
y poneros con sola una palabra
1450 en situación de ser menos temido.
No obstante, desde hoy los intereses
de vuestra casa se unirán al mío,
si aprobáis este enlace; y desde luego
la corona de Asturias será un digno
1455 adorno de las sienes de Dosinda.
Con mi amistad, mi alianza y mis auxilios
podréis asegurar unos Estados,
cuyo derecho está muy indeciso.
Estas y otras brillantes esperanzas
1460 os pueden inclinar a que benigno
mi súplica otorguéis. Pero si ingrato
ajáis con un desaire repetido
mi decoro, temed que a la blandura
sucedan el estrago y los cuchillos.

Pelayo
1465 ¡Así pues, tu política insidiosa
usa de los más negros artificios
para empeñarme en una acción infame!
Promesas, amenazas, medios dignos
de un corazón rebelde, en suyos senos

[v. 1449] M1792: *y ponerlos con sola una palabra* [sic].

[v. 1452] M1792: *de vuestra casa van a ser los míos*

[v. 1454] M1792: *la corona de Asturias será digno*

[v. 1456] PBNE: *Con mi alianza y mis auxilios* que resulta hipométrico.

[vv. 1460-1461] M1792: *os pueden lisonjear, si más benigno / mi súplica otorgáis. Pero si ingrato*

[v. 1465] PMCNJ: *Pelayo. Así pues, la política insidiosa* [vv. 1465-1489] M1792: *Pelayo. Así vuestra política perversa / usa de los más viles artificios / para lograr sus pérfidas ideas. / Pero en vano intentáis a mi honor limpio / poner ese borrón abominable. / Pues, qué, ¿vos aspiráis desvanecido / a usurpar de Gijón el cetro augusto? / ¿Esta nueva traición será un motivo / que me obligue cederos a mi hermana? / Vos pretendéis por medio de un delito / comprar una injusticia, y muy ufano / me ofrecéis de Vizcaya el señorío / para empeñarme en una acción infame. / Tal es vuestra amistad, y estos designios / sediciosos descubren su carácter. / Poco contento con haber vendido / la religión, las leyes y la patria / al interés soez de ser caudillo / de un ejército infiel, y muy soberbio / con un poder infame, conseguido / a fuerza de delitos y traiciones, / queréis con este enlace esclarecido / cubrir todo el oprobio que os humilla.*

1470 tienen el fraude y la traición su asilo.
¿Por ventura la cólera del cielo
me hará sobrevivir al exterminio
del trono de mis padres, solamente
para verte triunfar del honor mío,
1475 único bien que del común naufragio
me salvó la virtud? Y tú, nacido
para servir entre la oscura plebe
debajo de mis leyes, ¿has creído
que adornará Pelayo tu vil frente
1480 con su misma corona, con el digno
premio de su valor y sus virtudes?
Conozco tu amistad: estos designios
ambiciosos me prueban su carácter.
Aún no contento con haber vendido
1485 tu religión, tus leyes y tu patria
al infame interés de ser caudillo
de un ejército infiel, quieres en vano
que el trono y un enlace esclarecido
de tu conducta cubran el oprobio.
1490 Así las consecuencias de un delito
son siempre unos delitos más odiosos;
y así en la oscura senda de los vicios,
quien no oye a la virtud va deslumbrado,
cayendo de un abismo en otro abismo.
1495 Pero en vano con locas esperanzas
lisonjea la suerte tus caprichos.
Pues ¿qué? Los esforzados españoles

[vv. 1484-1485] Jovellanos señala en los *Reparos,* para defender que el carácter de renegado de Munuza está bien perfilado: «La cualidad de renegado que se supone a Munuza está también descubierta en el acto III, escena 8.ª: *aún no contento con haber vendido / tu religión, tus leyes y tu patria*». En M1792: *Poco contento con haber vendido / la religión, las leyes y la patria*.

[v. 1487] PMCNJ y PBNE: *de un ejército infiel, pretendes vano*

[v. 1491] M1792, PBNE y PMCNJ: *son siempre otros delitos más odiosos;*

[vv. 1492-1510] M1792: *y así por la ancha senda de los vicios, / quien dejó a la virtud va deslumbrado, /* cayendo de un abismo en otro abismo. /*¿Hasta cuándo estaréis, oh, Dios eterno, / sordo al clamor, inmóvil al gemido / de vuestro triste y humillado pueblo? / Ved cómo contra él enfurecidos / se elevan los tiranos. Pues, qué, España /¿no podrá sacudir el yugo indigno / sin doblar la cerviz a otro más duro?* / ¡No lo esperéis, traidor! Entre estos riscos /*conserva nuestra patria muchos brazos,* / que en este trance lucharán altivos / *hasta romper los vergonzosos hierros. / Aún viven españoles. Tiembla, impío. / Persiguiendo a mi ejemplo a sus tiranos, / ellos sabrán matarlos, destruirlos.*

¿no podrán sacudir un yugo indigno
sin doblar su cerviz a otro más duro?
1500 ¡No lo esperéis, traidor! Entre estos riscos
conserva aún la patria muchos brazos,
que en este trance lucharán altivos
hasta romper los hierros vergonzosos.
Aún viven asturianos… Tiembla, impío.
1505 Tú los verás siguiendo mis pisadas;
por el despecho y el honor movidos,
buscar la libertad con rostro alegre
al través de la muerte y los peligros;
y, cambiadas las suertes, quizá entonces
1510 te pesará de haberlos oprimido.

ESCENA NOVENA

Munuza

MUNUZA
¿Aún faltaba esta prueba a mi constancia?
¡Con qué fiero tesón, astro enemigo,
desconciertas y turbas mis proyectos!
Pero el fatal influjo del destino
1515 ¿podrá más que mi rabia? ¡Hola! soldados.

ESCENA DÉCIMA

Munuza, Achmet

ACHMET
Señor.

MUNUZA
Querido Achmet: yo estoy perdido.
Parte, busca a Pelayo, y con secreto

[v. 1507] PMCNJ: *buscar su libertad con rostro alegre*
[v. 1508] PBNE: *al trebés de la muerte y los peligros* [sic].
[v. 1517] M1792: *anda, busca a Pelayo, y con secreto*

procura asegurarle en el castillo;
contigo irá mi guardia.
(Achmet se retira y vuelve llamado de Munuza)
Pero escucha,
este arresto quizá será un motivo
de sedición para los malcontentos;
el golpe es arriesgado… Sí… Es preciso
seguir un rumbo menos peligroso.
Esto ha de ser: ve al punto, que el ministro,
la pompa y los altares estén prontos
para esta noche. ¡Ingrato e infiel amigo!
Mi intento y mi venganza están seguros.
La esposa y el rival tengo a mi arbitrio:
búrlate de mi alianza y mis favores,
que yo haré que respetes mis designios.

Fin del acto tercero

[v. 1518] Tal figura en PMCNJ, PBNE y M1792. Sin embargo, C1832 *procura asegurarle en un castillo,* que no tiene sentido porque no hay más que uno.

[v. 1520] M1792: *este paso quizás será un motivo*

[v. 1524] M1792: *Esto ha de ser: ve al templo, que el ministro,*

[v. 1526] M1792: *para esta noche. ¡Ingrato y fiero amigo!*

[*Fin del acto tercero*] De nuevo, esta marca no figura en PMCNJ ni en M1792.

Acto cuarto

ESCENA PRIMERA

Pelayo, Suero y algunos ciudadanos de Gijón

Pelayo
Suero, ¿qué me decís?

Suero
He registrado
el palacio, y en él todos descansan.
Achmet se ha retirado en este instante
del cuarto de Munuza con la guardia.
1535 También Dosinda al retirarse al suyo
se acercó a mí medrosa y asustada
a preguntar por vos y por Rogundo.
Llena de sobresalto recelaba
de la misma quietud de su enemigo
1540 alguna infiel resulta; pero, gracias
al cielo, por ahora no hay sospecha
que nos pueda asustar.

Pelayo
¡Oh, dulce patria!
¡Oh, amada libertad! En favor vuestro
también conspiran las heroicas almas.
1545 Valientes asturianos, resto ilustre
de la terrible y oprimida España.
Altivos corazones exceptuados

[*Escena primera*]: Aunque no se señale, regresamos al atrio del palacio.

[v. 1531] PBNE: *Pelayo. Suero, ¿qué me dices? Suero. He registrado* M1792: *Pelayo. Suero, ¿qué me decís? Suero. Que he registrado*

[vv. 1535-1538] M1792: *Ormesinda también queda en el suyo. / Yo la vi, que medrosa y asustada / se acercó a preguntarme por su hermano. / Ella está inconsolable, y recelaba*

[vv. 1543-1550] M1792: *¡Oh, amable libertad! En favor tuyo / buscan la oscuridad las nobles almas. / Ilustres caballeros, resto heroico / de la temible y oprimida España. / Altivos corazones y briosos, / que ahogados al peso de las armas,*

de la ruina común para esperanza
de nuestra libertad; vosotros mismos,
1550 que agobiados del peso de las armas,
vecinos siempre al jabalí y al oso,
vivís en el horror de esas montañas
libres, independientes y tranquilos;
vosotros, que debéis solo a la espada
1555 la posesión de los paternos lares,
la libertad, las leyes y las armas,
y vosotros, en fin, cuyos abuelos
jamás tuvieron su cerviz doblada
a extraño, infame ni usurpado yugo,
1560 vais a ver en un punto sepultadas
vuestras glorias, a ser esclavos viles
y respetar las lunas africanas.
Al destino que aflige a las provincias
que están al sur de Asturias retiradas,
1565 se va a igualar el vuestro; y ya muy luego
veréis que en estos muros se levanta
un tirano a quien doble el asturiano
la orgullosa cerviz; sobre las armas
de los nietos de Agar, el vil Munuza
1570 quiere ser elevado por monarca
de Gijón y de Asturias; y este infame
desertor de su iglesia y de su patria
os va a imponer su yugo, ensangrentando

[v. 1552] PMCNJ y PBNE: *vivís en el horror de estas montañas*

[vv. 1552-1554] M1792: *conserváis vuestra hacienda y vuestras casas / en la inculta aspereza de estos montes; vosotros, que debéis a vuestra espada*

[v. 1556] PMCNJ y M1792: *la libertad, las leyes y las aras*

[vv. 1558-1559] M1792: *jamás sintieron su cerviz doblada / a un extranjero y usurpado yugo,*

[vv. 1562-1573] M1792: *y a venerar las lunas africanas. /El destino, que hoy lloran las provincias / que están al sur de Asturias retiradas, / va a ser el nuestro, y dentro de estos muros / veréis que de repente se levanta / un trono infiel, a quien el asturiano / inclina la rodilla. Con las armas / del bárbaro agareno, a nuestros ojos / un traidor a los cielos y a la patria, / el perverso Munuza, va a mostrarse / en Gijón como único monarca, / y a imponernos la ley, ensangrentando*

[v. 1567] C1832: *un tirano a quien doble el asturiano* Pero PMCNJ y PBNE: *un trono ante quien doble el asturiano*

[v. 1572] Este verso desaparece en M1792; pero en los *Reparos,* defendiendo que el carácter de renegado de Munuza está bien perfilado, afirma: «se dice en la primera [escena] del [acto] cuarto *desertor de su iglesia*».

[v. 1573] PMCN: *os va a poner un yugo ensangrentado*

en nuestros cuellos su cobarde espada.
1575 La sangre ilustre de los héroes godos,
que aún conserva en las venas de mi hermana
los restos de una estirpe casi extinta,
objeto es ya de la ambición tirana
del malvado opresor; y esta infelice,
1580 después de haberse visto atropellada
por los viles ministros de este impío,
se destina a ser víctima en las aras
de su indecente amor, en menosprecio
del legítimo esposo. ¡Oscura mancha,
1585 que no podrá borrarse en ningún tiempo!
¡Pero pluguiera a Dios que esta desgracia
formase únicamente nuestro susto!
Yo temo otras más graves, que mi alma,
llena de justo horror, previene y llora.
1590 ¿Quién podrá de vosotros tolerarlas?
La descendencia de Ismael precita
vendrá a reinar en la nación más santa,
y a la torpeza vil de los califas
las ilustres doncellas destinadas
1595 poblarán la clausura de un serrallo.
¡Los jóvenes, honor de nuestra España,

[v. 1575] M1792: *La sangre ilustre de los reyes godos,*

[v. 1576] M1792 y C1832: *que aún conservan las venas de mi hermana,* Sin embargo, en PMCNJ: *que aún conserva en las venas de mi hermana.* La versión PMCNJ resulta ser la única correcta gramaticalmente, pues mantiene la concordancia entre sujeto, verbo y atributo (la sangre que conserva en las venas los restos de la estirpe es objeto de la ambición); mientras que en PBNE y C1832 se ha roto: la sangre conservada en las venas y los restos de una estirpe *es objeto*.

[v. 1578] M1792: *ya es un objeto a la ambición tirana*

[v. 1581] PMCNJ y PBNE: *por los viles ministros de ese impío,* M1792: *por los viles ministros de un impío,*

[v. 1589] PMCNJ y PBNE: *llena de un justo horror, previene y llora.* M1792: *llena de un justo horror, presiente y llora.*

[v. 1590] M1792: *¿Quién de vosotros puede tolerarlas?*

[v. 1591] PBNE: *La descendencia de Ismael prescrita* [sic]. PMCNJ: *La ascendencia de Ismael prescita* que no es errata, pues el DRAE de 1780 indica en *precito:* «Condenado a las penas del infierno. Algunos dicen *prescito*».

[v. 1593] M1792: *y a la torpeza vil de los sultanes* PBNE: *y de la torpeza vil de los califas*

[v. 1595] Aunque hoy *serrallo* vale por *harén,* el DRAE de 1780 es mucho más explícito: «La casa o palacio real del Gran Turco. Tómase regularmente por el lugar en que tiene sus mujeres y concubinas».

escuálidos, hambrientos y llorosos
fallecerán cautivos en su patria!
Gemirá el tierno niño en las mazmorras,
1600 y en el común desorden aun las canas
no podrán eximirnos del oprobio.
¡Oh, inefable dolor! ¡La augusta casa
de Dios, donde resuenan nuestros votos,
será en mezquita impura transformada!
1605 ¡Al sacerdote santo de Dios vivo
el musulmán remplazará en las aras!
¡Y en fin, el Alcorán será bien presto
predicado en lugar de la ley santa!
¿Y solo este torrente de desdichas
1610 podrá llenar, ¡oh, Dios!, vuestras venganzas?
Tal es, bravos amigos, el destino
que el pérfido Munuza nos prepara,
y si un heroico esfuerzo no le aleja,
la tempestad horrible que amenaza
1615 va ya a caer sobre nosotros mismos.
Pero ¿qué? ¿En tan funestas circunstancias
y tan cerca del riesgo sufriremos
que la ínclita patria abandonada
a la superstición y al desenfreno
1620 venga por nuestra culpa a ser la esclava
de un pueblo infiel? ¿Adónde está la suma
del valor asturiano? ¿Qué?, ¿la fama
podrá dudarlo en los futuros siglos?
Acordaos del tiempo en que la espada

[v. 1597] M1792: *consumidos del llanto y las fatigas,*

[v. 1603] PBNE, PMCNJ y M1792: *de Dios, do resonaban nuestros votos,*

[v. 1605] PMCNJ y M1792: *¡Al sacerdote santo del Dios vivo*

[vv. 1608-1609] M1792: *fea sobstitución de la ley santa! / ¡Oh, Dios, sólo este colmo de desdichas*

[v. 1610] M1792: *podrá fijar vuestra adorable saña!* PBNE: *podrá llenar, ¡oh, Dios!, vuestra venganza?* PMCNJ: *podrá llamar, ¡oh, Dios!, vuestra venganza*

[v. 1613] PMCNJ: *y si un heroico esfuerzo no la aleja* M1792: *y muy luego, sin un heroico esfuerzo,*

[vv. 1615-1625] M1792: *va a descargar sobre vosotros mismos* / Pero ¿qué? ¿En tan funestas circunstancias / *no habrá un noble recurso a las proezas / del valor español? Qué, ¿vuestra fama / se dejará manchar tranquilamente? / Leed en sus anales que la espada / de nuestros padres supo en otro tiempo*

[v. 1620] PMCNJ: *venga por nuestra culpa a ser esclava*

[v. 1624] PMCNJ: *Acordaos del tiempo en la espada* que es error.

1625 de nuestros padres supo en estos montes
asustar a las águilas romanas…
Codiciosa, Cartago vuelve a Asturias,
rompe este suelo, mira en sus entrañas
el oro por que en vano combatías…
1630 Sí, ilustres compañeros, nuestra patria
se debe restaurar a cualquier precio,
y esta noble provincia, que en España
fue la postrera en tolerar el yugo,
la primera ha de ser que con las armas
1635 de sus patricios fieros le sacuda.
El tiempo de una empresa tan bizarra
es el último instante del peligro;
ya nos vemos en él, está cerrada
la puerta a otros recursos. Uno solo
1640 nos queda: el de lidiar por nuestra patria,
comprando con el resto de las vidas
la muerte o la victoria.

Suero

¿Qué desgracias
bastarán a entibiar el ardor santo
que abriga nuestro pecho? ¡Oh, dulce patria!
1645 ¿Quién podrá consentir en tu desdoro?
Señor, creed que nuestra fuerte espada

[v. 1628] PMCNJ, PBNE y M1792: *rompe este suelo, y mira en sus entrañas*

[v. 1629] PBNE y M1792: *el oro por que en vano combatía!* En PBNE, la *s* tachada.

[v. 1630] PMCNJ y PBNE: *Sí, ilustres caballeros, nuestra patria* (aunque PBNE *lustres*) M1792: *Sí, amigos valerosos, nuestra patria*

[v. 1634] M1792: *la primera será que con las armas*

[v. 1635] M1792, PMCNJ y PBNE: *de sus fieros patricios le sacuda.*

[v. 1640] C1832: *nos queda: el de lidiar por vuestra patria,* pero PBNE y PMCNJ: *nos queda: el de lidiar por nuestra patria* y M1792: *tenemos, que es lidiar por nuestra patria.* Nos apartamos de C1832 por coherencia textual: se está diciendo que hay que restaurar *nuestra patria,* que *nos* hallamos en peligro, que sólo *nos* queda un recurso.

[v. 1641] M1792: *comprando con la vida que nos resta*

[v. 1642] PMCNJ: *la muerte o la venganza. Suero. ¿Qué desgracias*

[v. 1643] M1792: *podrían entibiar el amor santo*

[v. 1644] M1792: *que abriga nuestro pecho? ¡Oh, augusta España,*

[v. 1646] M1792: *Señor, creed que nuestra ardiente espada*

os seguirá hasta el borde del sepulcro;
y pues cada uno de los nuestros trata
de conservar su honor y sus hogares,
1650 no habrá quien no derrame por la causa
común toda la sangre de sus venas.
Sin embargo, al presente es arriesgada
cualquier acción. Munuza a su albedrío
dispone de las tropas. Esta plaza,
1655 por parte del Poniente defendida
de un gran fuerte, por otra rodeada
del ancho mar, no tiene más salida
que una muy peligrosa, y será vana
cualquiera tentativa, si el auxilio
1660 de los vecinos pueblos no repara
este estorbo fatal. Quizá sería
nuestra empresa, señor, más acertada,
si tomando algún tiempo se avisase
a los nobles dispersos que se hallan
1665 en lo interior de la provincia.

Pelayo

Amigo,
cuando el riesgo es urgente, la tardanza
y lentitud destruyen las empresas.
A la nuestra, movida por la causa
del cielo y del honor, ningún peligro
1670 debe servir de estorbo; nuestras armas,
aunque sean hoy en número inferiores,

[v. 1647] PMCNJ: *os seguirá hasta el borde del suplicio.*

[v. 1648] PMCNJ, PBNE y M1792: *y pues cada uno de nosotros trata*

[v. 1653] PMCNJ, PBNE y M1792: *cualquiera acción. Munuza, a su albedrío* Aunque después dirán todas las versiones (también C1832), *cualquiera tentativa* (v. 1659).

[v. 1656] PMCNJ y M1792: *de un gran fuerte, por otras rodeada*

[v. 1660] M1792: *de los vecinos pueblos no separa* [sic].

[v. 1664] PBNE: *a los nobles dispensos, que se hallan* [sic].

[v. 1667] *Empresa,* en el sentido de «la acción y determinación de emprender algún negocio arduo y considerable, y el esfuerzo, valor y acometimiento con que se procura lograr el intento» (DRAE, 1780).

[v. 1670] PBNE: *debo servir de estorbo; nuestras armas,* [sic]

[v. 1671] M1792: *aunque son hoy en número inferiores,*

crecerán por momentos. Las quebradas
rocas de esta provincia son asilo
de muchos combatientes, que la saña
1675 del vencedor evitan en sus grutas,
y al más leve rumor de las espadas
correrán a juntarse a nuestros tercios.
¡Cuántos también en lo interior de España
gimen en un forzoso cautiverio,
1680 que vendrán a alistarse a esta comarca
bajo nuestro estandarte tremolado!
Y ¿qué tropas, en fin, qué heroicas armas
opondrán a las nuestras los traidores?
El ejército infiel se ocupa en Francia
1685 en derribar los tronos que los godos
tienen allí erigidos; y las plazas
de Asturias, de León y de Galicia
se rinden hoy a una porción escasa
de soldados alarbes que las cercan.
1690 ¡Ánimo, pues, amigos! Nuestra patria
va a deber al valor de vuestro brazo
su libertad. ¡Qué gloria tan hidalga
para un patricio fiel!

[v. 1677] M1792: *correrán a engrosar nuestras legiones.*

[v. 1679] M1792: *gimen en un preciso cautiverio,*

[v. 1689] PMCNJ: *de soldados cobardes que la cercan.* PBNE: *de soldados cobardes que las cercan.*

[v. 1691] M1792: *va a decir el valor de vuestro brazo,*

[v. 1693] PMCNJ, PBNE y M1792: *para un patriota fiel! Suero. Señor, tus voces,* (aunque PBNE: *para un patrio tan fiel!* [sic]). Es mucho lo que va de un *patricio* a un *patriota,* aunque ya se ha señalado que según el DRAE de 1780 *patriota* es *compatriota* y que el término está cambiando de sentido. René Andioc, al ver que PBNE decía *patriota* en coincidencia con M1792, reflexionaba que *patriota* «corresponde menos al vocabulario del dramaturgo Jovellanos que el *patricio fiel* del impreso de Cañedo» («El extraño caso del estreno de *Munuza*», pág. 93) y es cierto que en la propia tragedia se ha mencionado «el voto común de los patricios» (v. 1196) y se ha aludido a los «patricios fieros» (v. 1635). Sin embargo, también ha dicho Munuza de sí mismo (en todas las versiones conservadas) que se ha comportado «como un patriota / que sentía mirarlos oprimidos» (vv. 1353-1354) —puede decir que es un *compatriota* porque también es godo—. Y en el prólogo en verso de 1782, leemos *y el patrio amor habitan en su centro* (v. 42), pero se aprecia que una primera versión decía *y el patriotismo habitan en su pecho*. Por tanto, ese *patriota* y el *patriotismo,* al margen del sentido que se les dé, ya existen en la obra. Por otro lado, si miramos más allá de la tragedia en tiempos cercanos, vemos que en 1777 en carta a Campomanes le hablará de los altos fines que deben mover el corazón «de todo buen patriota» (OC, II: 85) y en 1778 dirá en la epístola a los sevillanos que Caltojar es «buen esposo, buen padre, buen patriota» (OC, I: 151, v. 133). Así las cosas, creo que la palabra *patriota* forma ya parte del universo léxico y moral de Jovellanos; y que siendo coincidentes todas las versiones menos Cañedo, bien podría decir *patriota* y no *patricio.* No obstante,

SUERO

Señor, tus voces,
nuestra razón y nuestro pecho inflaman.
1695 La inquietud que advertís es un indicio
del asenso común, y nuestra espada
estará pronta a herir en el momento
que vos habléis; pero esta acción bizarra
necesita un caudillo. Y pues el cielo
1700 conserva en vos la esclarecida raza
de nuestros reyes, sedlo desde ahora.
Y entretanto que Asturias, ayudada
de sus nobles, sobre un luciente escudo
levanta en vos a su primer monarca,
1705 dignaos de aprobar nuestros deseos.

PELAYO

Mi amistad los acepta.

SUERO

Ya está echada
la suerte; hablad, señor.

PELAYO

Vamos al punto
a disponer el modo, y pues la saña

no se modifica, porque nada exige tal cambio y porque es posible que la versión final que acompañaba a los paratextos (C1832) dijera *patricio* (sobre todo, porque tres versos más arriba ya está la *patria*).

[vv. 1695-1696] M1792: *La inquietud que advertís es una seña / del acento común, y nuestra espada*

[v. 1700] M1792: *conserva en vos la esclarecida rama*

[v. 1703] Para *sobre un luciente escudo* redactó Jovellanos la 19.ª de sus notas: «Los Godos, después de haber elegido Rey, hacían con él una solemne elevación. Esta ceremonia se ejecutaba en el campo, donde poniendo al nuevo Rey sobre un escudo, le levantaban en alto a vista de todo el ejército, entre el ruido de las aclamaciones públicas, y al son de los instrumentos militares (*Casiodoro,* lib. 10, cap. 31. Valenzuela, *Discurso sobre la introducción de los Godos en España, su elección, coronación,* etc. Manuscrito)».

[v. 1704] PBNE y PMCNJ: *levanta en vos su primer monarca*

[v. 1706] PMCNJ: *PELAYO. Mi amistad lo acepta. SUERO. Ya está echada*

[vv. 1706-1707] M1792: *PELAYO. Mi amistad los acepta. SUERO. Ya está echada la suerte / hablad, señor. PELAYO. Vamos al punto*

[v. 1708] PMCNJ y PBNE: *a formar la interpresa, y pues la saña* La *interpresa* es «acción militar improvisa, súbita o ejecutada cautelosamente y sin que la pueda prevenir el enemigo» (DRAE, 1780).

del opresor encierra en el castillo
1710 a muchos de los nuestros, cuya espada
lidiará a nuestro lado, a socorrerlos
volemos desde luego. Tú *(a Suero)* repara
en tanto las ideas de Munuza,
y pues no le eres sospechoso, guarda
1715 con él una constante indiferencia.
Quizá esta prevención es necesaria,
y en cualquier accidente nos importa
conservar un amigo, cuyas trazas
descubran los ardides y los riesgos.
1720 Y tú, ¡oh, Dios bueno, Dios propicio!, ampara
en esta empresa a los que van altivos
a lidiar por su honor y el de tu causa.

ESCENA SEGUNDA

Pelayo (solo, después de alguna pausa)

Pelayo
Nobles y augustos manes de los héroes
que oprimieron las furias africanas,
1725 sombra llorosa y triste de Rodrigo,
augusta religión, promesas santas,

[vv. 1711-1712] M1792: *lidiará a nuestro lado, en socorrerlos / pensemos desde luego. (A Suero). Tú repara* En PMCNJ y PBNE: no figura la acotación.

[v. 1714] C1832: *y pues no le crees sospechoso, guarda* que no tiene sentido y resulta hipométrico, a no ser que se forzara a leer *crëes.* En este caso, hubo de ser mala lectura, pues PMCNJ, PBNE y M1792: *eres.*

[v. 1715] PMCNJ: *con él una sagaz indiferencia.* M1792: *con él una discreta indiferencia.*

[v. 1716] M1792: *Quizá esta precaución es necesaria, / y en cualquier contratiempo nos conviene /penetrar sus ardides y sus trazas. /Idos. Al punto os sigo. Quiera el cielo /volver por nuestro honor y el de su causa.*

[v. 1717] PMCNJ: *que en cualquier accidente nos importa* PBNE: *que en cualquiera accidente nos importa*

[v. 1722] C1830: *a lidiar por su honor y el de su causa.* Pero PMCNJ y PBNE: *tu causa*. Esta es la lectura correcta, pues lidian por su honor y el de la causa divina, dado que se acaba de invocar a Dios. Aunque M1792 presenta variación de versos, coincide en el sentido: *Quiera el cielo / volver por nuestro honor y el de su causa.*

[*Acotación*] No figura en M1792.

[vv. 1723-1735] M1792: *Grandes e ilustres manes de los héroes /* que oprimieron las furias africanas, / *triste sombra del mísero Rodrigo,* / augusta religión, promesas santas, /ya ha llegado por fin aquel momento / en que deben los filos de esta espada / *castigar tanto ultraje padecido!* / Con la sangre de Agar, que nuestras lanzas / *van a extraer de los traidores pechos,* / se lavará tu afrenta ¡oh, dulce patria! / Y tu noble inquietud de los mortales, *tu amable pundonor, ven y embriaga / nuestro fiel corazón con tus dulzuras,*

ya ha llegado por fin aquel momento
en que deben los filos de esta espada
borrar y castigar vuestros ultrajes.
1730 Con la sangre de Agar, que nuestras lanzas
van a sacar de los traidores pechos,
se lavará tu afrenta ¡oh, dulce patria!
Y tú, noble inquietud de los mortales,
tú, dulce libertad, ven y embriaga
1735 nuestro fiel corazón en tus dulzuras,
infunde un santo ardor en nuestras almas.
Pero ¿quién a esta hora? ¡Oh, Dios! Munuza.

ESCENA TERCERA

Munuza, Achmet, guardias (con hachas a lo lejos)

Achmet
Ya está la ceremonia preparada
con el mayor secreto. El sacerdote
1740 mismo ignora el motivo, y de esta rara
resolución ninguno se ha instruido.
Sin embargo, la creo algo arriesgada.
He observado a Pelayo cuidadoso
y lleno de zozobras. Si le ultrajas,
1745 se ofenden sus amigos; de una ofensa
nace una sedición, y ésta quebranta
los lazos de la paz. También se ha dicho

[*Acotación*] Estas *hachas* son una suerte de *antorchas,* pues es de noche y se vislumbran a lo lejos. Según el DRAE de 1780, *hacha* es «la vela grande de cera, compuesta de cuatro velas largas juntas, y cubiertas de cera, gruesa, cuadrada, y con cuatro pábilos. Diferénciase de la antorcha en que ésta tiene las velas retorcidas».

[v. 1740] PMCNJ y PBNE: *mismo ignora su objeto, y de esta rara*

[v. 1742] Dice Cañedo que «llegó a nuestro poder un original un poco más correcto, sobre el que formé la siguiente fe de erratas», y marca: «*la creo arriesgada,* léase *la creo algo arriesgada*». PBNE: *arriesgada* pero PMCNJ y M1792: *algo arriesgada*. Se restituye *algo,* por el testimonio de la fe de erratas corroborado por dos versiones, y porque evita la hipometría de PBNE y C1832.

[vv. 1743-1748] M1792: *Pocas horas habrá que vi a Pelayo / profundamente triste. Si le ultrajas, / se ofenden sus amigos; de una afrenta* / nace una sedición, y ésta quebranta / *los nudos de la paz. También se ha dicho / que Pelayo esta tarde convocaba*

[vv. 1744-1745] PMCNJ: *y lleno de zozobra. Si le ultrajas, /se ofende sus amigos; de una ofensa*

que él mismo con secreto convocaba
los nobles de Gijón. En fin, yo dudo…

Munuza
1750 Nada dudes, Achmet, ni temas nada:
yo voy a acelerar este himeneo,
y una vez concluido, su arrogancia
hará necesidad del sufrimiento;
tal vez corre uno ciego a la venganza
1755 de su agravio, y al fin no la consuma
si el tiempo, el miedo o la razón le aplacan.
Ve, pues, y haz que Dosinda aquí se acerque.

Achmet
Ella viene hacia aquí, señor.

Munuza
Pues marcha
y haz que todo esté pronto.

ESCENA CUARTA

Munuza, Dosinda, Ingunda, guardias (con hachas a lo lejos)

Dosinda
Perdonadme,
1760 señor, si vengo en hora tan extraña
a interrumpir vuestra quietud. Dignaos
de decirme si acaso mi desgracia
o vuestra ira alejan de mis brazos

[vv. 1752-1758] M1792: *y una vez concluido con su hermana, / será en él necesario el sufrimiento; / tal hay que corre ciego a la venganza / de un agravio, y al fin no la consuma / el tiempo, el ruego y la razón le aplacan. / Pero acaso Pelayo o sus amigos / ¿osarán oponer su fuerza flaca / contra el único dueño de sus vidas? / Acmeth, todo promete a mi esperanza / un suceso feliz; aun el tamaño / de esta acción peligrosa y temeraria / basta para asustar a los cobardes. / Ve en busca de Ormesinda, haz que se traiga / a mi vista, yo quiero prevenirla. / Achmet. Ella viene hacia aquí, señor. Munuza. Pues marcha*

[v. 1755] PBNE: *de su agravio, y al fin no la consume*

[v. 1759] *Pronto,* en el sentido de «dispuesto y aparejado para la ejecución de alguna cosa» (DRAE, 1780).

[v. 1761] M1792: *a interrumpir vuestra atención. Dignaos*

[v. 1762] PMCNJ: *decirme si acaso mi desgracia*

a un hermano infeliz. Yo, desdichada,
1765 creía consolarme en su presencia;
pero vos retiráis de cuanto ama
un corazón que en nada os ha ofendido.

Munuza
Otra inquietud más grave y más infausta
ocupa el de Munuza en este instante,
1770 y en él tendréis la última y más clara
prueba de su pasión y sus bondades.
Cuando quiero mostraros de mi saña
todo el resentimiento, me detiene
no sé qué oculta voz que por vos habla.
1775 Vos ignoráis sin duda todo el riesgo
a que os expuso la feroz constancia
con que habéis resistido mis deseos.
Yo debiera olvidar a un alma ingrata
que desaira mi amor, y este amor mismo
1780 me inclina sin arbitrio a perdonarla.

Dosinda
Pues, señor, castigadme. Yo consagro
mi vida a vuestro enojo, y pues no bastan
a separaros de un horrible intento
los más santos derechos, vuestra saña
1785 acabe de oprimir el triste resto
de mis amargos días.

[v. 1765] M1792: *podría consolarme en su presencia;*
[v. 1767] M1792: *a un corazón que en nada os ha ofendido.*
[v. 1770] M1792: *y él os va a dar la última y más clara*
[v. 1772] M1792: *Cuando intento mostraros de mi saña*
[v. 1776] M1792: *a que os expuso la cruel constancia*
[v. 1778] M1792: *Yo debiera odiar a una alma ingrata* PMCNJ y PBNE: *Yo debiera olvidar a una alma ingrata*
[v. 1782] C1832: *mi vida a vuestro enojo, y pues no basta* Sin embargo, PMCNJ, PBNE y M1792: *bastan*, que es correcto, pues su sujeto son *los más santos derechos.*
[v. 1785] PMCNJ: *acabe de oprimir el triste rato*

Munuza

Pero, ¡ingrata!,
cuando olvidando mis ardientes celos
a que os perdone el duro amor me arrastra,
¿no oís en vuestro pecho inexorable
1790 alguna voz piadosa que mis ansias
apruebe o las disculpe? Siempre fiera,
en lugar de seguirme resignada
hasta el paterno solio, do pudierais
librar de un yugo infame vuestra patria,
1795 reinando en el afecto de Munuza,
¿pensaréis sólo en irritar mi saña?
¿Y de qué os servirá rigor tan fiero?
Por ventura esperáis que sosegada
mi violenta pasión… No, yo no puedo
1800 resolverme a perderos… Ni mi alma
puede admitir tan vergonzosa idea.
En este caso, el odio y la venganza
levantarán mi brazo poderoso
contra un rival que logra vuestras ansias,
1805 contra un amigo infiel que me desprecia,
y en fin contra su sangre, que adorada
hasta este punto, se vería entonces
correr de vuestro pecho y su garganta.
El odio la hará el blanco de mis furias

[v. 1788] M1792: *a perdonaros el amor me arrastra,*

[vv. 1789-1798] M1792: *¿no oís en vuestro seno inexorable / alguna voz que apruebe de esta llama / el invencible ardor? ¡Cruel! ¿Vos misma / os obstináis en irritar mi saña? / ¡Y sólo mis crueldades son objeto / de vuestro injusto ruego! ¡Quién pensara / hallaros insensible a los halagos / del trono y a la gloria soberana / de dar ley sobre el paterno solio / y de enjugar los llantos de la patria, / reinando en el afecto de Munuza! / Pero, qué, ¿os lisonjeáis que más templada*

[v. 1794] PMCNJ y PBNE: *librar de un yugo infame a vuestra patria,*

[v. 1801] M1792: *podrá sufrir tan vergonzosa idea.* PMCNJ y PBNE: *puede admitir tan dolorosa idea.*

[v. 1803] M1792: *armarían mi brazo poderoso*

[vv. 1805-1823] M1792: *y contra un falso amigo, cuya sangre /(de Munuza hasta ahora idolatrada) /la verterá Munuza a vuestros ojos, /si le creéis indigno de lograrla. /El amor la hizo objeto de mis ruegos, /el odio la hará el blanco de mi rabia; / sobre las ruinas del augusto trono /a que quise elevaros, la venganza /irá hacinando estragos y trofeos. /Y en el torrente inmenso de mi saña /los restos infelices de una estirpe, /que hoy respeta mi brazo, serán gradas /por donde suba al soberano solio.*

1810 si el amor la hizo objeto de mis ansias.
Y con la misma mano que otras veces,
del dulce amor guiado, os presentaba
una corona ilustre, a vuestro tío
para dárosla a vos sólo arrancada,
1815 labraré en los excesos de mi furia
un trono inexorable, en que la rabia,
la desesperación, la ira, el odio
presidirán a todas mis venganzas,
y donde sólo pensarán mis celos
1820 en borrar hasta el nombre de una ingrata,
obstinada en hacerme desdichado.
A lo menos, cruel, tendrán mis ansias
este funesto y bárbaro consuelo.
Pero, ¡ay!, ¿de qué me sirve esta esperanza,
1825 si pierdo a la que adoro?, ¿ni mis glorias
si vos no las hacéis dulces y gratas,
con vuestra mano? En fin, ya estoy resuelto.
El altar está pronto, y preparada
la nupcial pompa y el ministro espera.
1830 Sea, pues, vuestra mano dulce paga
de mi pasión. Venid conmigo al templo,
y lo que está en arbitrio de mi saña
concededlo al amor y a la ternura.

[v. 1810] PBNE: *si el amor la hizo el blanco de mis ansias.* Aunque cabe pensar en una teatral reiteración de *blanco*, también pudo surgir por contaminación del verso anterior.

[v. 1813] En la tragedia se plantea que Pelayo es hijo de Favila, y su mujer Luz sería hermana de Rodrigo.

[vv. 1815-1816] PBNE: *labraré en los accesos de mi furia / un trono inxorable, en que la rabia,* [sic].

[vv. 1825-1827] El resto de testimonios incluyen dos versos, que no se restituyen porque la rima no lo exige y no se puede determinar a ciencia cierta si fueron eliminados o perdidos por Cañedo. PMCNJ: *si pierdo a la que adoro? Entre mis glorias /¿hallaré más que horror y desconsuelo? / No, vos me ayudaréis a disfrutarlas. / Sin vuestra mano… En fin, yo estoy resuelto.* M1792: *si yo os pierdo? ¡Cruel! Entre mis glorias, /¿hallaré más que horror y desconsuelo? / No. Vos me ayudaréis a disfrutarlas /con vuestra mano. En fin, yo estoy resuelto.* PBNE: *si pierdo a la que adoro? Entre mis glorias /no hallaré más que desconsuelo. / No. Vos me ayudaréis a disfrutarlas. / Sin vuestra mano… En fin, ya estoy resuelto.*

[v. 1828] PMCNJ, PBNE y M1792: *El altar está pronto, preparada*

[v. 1830] PBNE, PMCNJ y M1792: *Sea, pues, vuestra mano ilustre paga*

Dosinda
¡Ay, señor!, perdonadme: mi constancia
1835 dispuesta a resistir vuestros intentos,
del pundonor y la virtud guiada,
se ha hecho superior al infortunio.
En vano con promesas y amenazas
pretendéis seducirme. Yo adivino
1840 hasta dónde podrá vuestra venganza
extender sus furores. Sí, ya veo
muerto a mi esposo y que en su pecho rasga
una mano cruel mi triste imagen;
sepultado a mi hermano entre las altas
1845 ruinas del imperio de sus padres,
me llena de terror. Miro en las aras
arder cobarde el religioso fuego,
y que desde el altar ensangrentada
vuestra mano me ofrece una corona.
1850 ¡Qué de engaños, oh, Dios, qué de asechanzas
contra el honor de una infeliz doncella!
Pero este mismo honor, que es la más santa
de mis obligaciones, el recuerdo
de mi cuna, la fe de mi palabra,
1855 el amor, la virtud, el cielo; todo
sostiene y favorece mi constancia
contra un amor cruel y artificioso.
Pues ¿qué?, ¿yo iré a ofreceros, deslumbrada,

[vv. 1834-1842] M1792: Ormesinda. *¡Cuán en vano esperáis que mi constancia /ceda a vuestro furor, y cuán en vano /pretendéis que, cobarde y asustada, /deje la senda en que el honor me puso. /El cielo, enternecido a mis instancias, /me va a hacer superior a vuestra furia; /vos ponéis a mis ojos la venganza, /su horror y sus ultrajes. Yo estoy viendo /muerto a Rogundo, y que en su pecho rasga*

[v. 1841] PMCNJ y PBNE: *extender sus favores. Sí, ya veo*

[v. 1844] PMCNJ y PBNE: *sepultado mi hermano entre las altas*

[v. 1846] M1792: *me hace estremecer. Miro en las aras*

[vv. 1848-1849] M1792: *Desde el altar con mano ensangrentada / me ofrece una corona la justicia…*

[v. 1852] PMCNJ y PBNE: *Pero este mismo honor, la más sagrada*

[v. 1853] M1792: *de las obligaciones, el recuerdo*

[v. 1855] PMCNJ y PBNE: *el amor, la virtud, el cielo todo* M1792: *el amor, la virtud y el cielo, todo*

[v. 1856] PMCNJ, PBNE y M1792: *sostiene y fortalece mi constancia*

[v. 1857] PBNE: *contra un ardor cruel y artificioso.*

[vv. 1858-1874] M1792: *Cuando vos completéis vuestra venganza / no estaré menos firme en mis intentos / por mantener la fe de mi palabra, / y no violar un vínculo tan santo. / Vos veréis que, llorosa y resignada, /*

un corazón perjuro, y enlazando
1860 mi mano con la vuestra, entre las aras
iré a ser en mi patria vil objeto
del común menosprecio? No, la saña
de mis crueles tiranos, sus astucias,
la pérdida de un trono, ni la infausta
1865 muerte de un tierno esposo y un hermano
no podrán despeñar mi triste alma
a un estado de tanto vilipendio.
Piérdase todo y sálvese la fama.
Bien sé que al fin sin fuerza y sin auxilio
1870 me podréis conducir, aunque arrastrada
hasta el pie del altar; pero allí mismo
renovaré mi amor y mis palabras
al infeliz Rogundo, y haré al cielo
testigo y vengador de tan osada
1875 y sacrílega acción. Sí… yo os lo juro,
y no esperéis ¡cruel! que vuestra llama,
el tálamo nupcial, ni los altares
le puedan arrancar a mi constancia
la más leve caricia. No. Munuza
1880 será eterno verdugo de mi alma.

Munuza
¡Oh, Dios! ¡Todos me insultan, y no puedo
vencer esta pasión! Mujer ingrata,
yo os haré conocer… ¡Hola! soldados…

pierdo un hermano, pierdo un tierno esposo / y pierdo, ¡ay, Dios!, la siempre dulce patria. / Después que esté desamparada y sola / me arrastraréis con mano temeraria / hasta el pie del altar; pero allí mismo / renovaré mi amor y mi palabra / al infeliz Rogundo, y pondré al cielo / por testigo de vuestra injusta, osada

[v. 1859] C1832: *un corazón perjuro, y enlazada,* pero PMCNJ y PBNE: *enlazando. Enlazada* pudo ser un error por atracción de *deslumbrada,* pero ha de ser *enlazando,* para mantener la alternancia y evitar tres versos seguidos con rima en *-aa*: *deslumbrada, enlazada, aras.*

[v. 1860] PMCNJ: *mi mano con la vuestra, ante las aras*

[v. 1863] PBNE: *de mis crueles tiranos, son astucias.*

[v. 1865] PMCNJ: *muerte de un tierno esposo y de un hermano*

[v. 1869] PMCNJ y PBNE: *Bien sé que al fin sin fuerza y sin auxilios*

[v. 1880] M1792: *será un verdugo eterno de mi alma.*

[vv. 1881-1882] M1792: *Munuza. ¡Oh, Dios! Todos me insultan. ¡Yo no puedo /vancer esta pasión! Mujer ingrata,* [sic].

ESCENA QUINTA

Munuza, Dosinda, Kerim, Ingunda

Kerim
Señor…

Munuza
Kerim, al punto con mi guardia
1885 lleva a Dosinda al templo. Yo te sigo.

Dosinda
Pero, cruel, no oís…

Munuza
Kerim, llevadla.
Yo pretendo agotar, fiera enemiga,
todo vuestro rigor.

Dosinda
¡Oh, cielo!, ¡ampara
mi inocente virtud en este trance!

ESCENA SEXTA

Munuza

Munuza
1890 ¡No sé cómo es capaz la débil alma
de una mujer de tanta resistencia!
¡Algún genio infernal en sus entrañas
ha derramado el odio y el despego!
Todo el mundo me ofende. Todos tratan
1895 de abatir mi altivez… Un brazo oculto
mi amor y mis proyectos desbarata.

[v. 1885] PBNE: *lleva a Dosinda al templo. Yo consigo…*
[v. 1890] PMCNJ y PBNE: *Munuza. ¡No sé cómo es capaz la frágil alma*
[v. 1893] M1792: *ha derramado el odio desabrido!*
[v. 1895] PMCNJ y PBNE: *de abatir mi altivez y un brazo oculto*

¿Acaso el cielo injusto está de acuerdo
con los que me persiguen? ¿Qué? ¿Su saña
pretende trastornar? ¡Ah! ¡Qué martirio
1900 para un pecho inflamado ver frustradas
tantas ideas dulces y halagüeñas!
Pero ¿qué dudo? ¡Si el amor me llama
a poseer la gracia de Dosinda!
Su mano en los altares me prepara
1905 una suave vida, que mi afecto
y el tiempo hará legítima. Sagrada
unión, para otros dulce y venturosa,
¿serás para Munuza sólo infausta?
No, no podrá romperte un pecho indócil,
1910 y cuando lo pretenda esa alma ingrata,
¿qué me podrá importar, si la poseo,
su odio pertinaz? Fortuna, acaba
de coronar mis dichas. Yo desprecio
un escrúpulo fútil, que a mis ansias
1915 se pretende oponer: ceda el cobarde
a los remordimientos, y el que afana
por ascender al trono, que no escuche,

[vv. 1898-1899] Tal figura en PMCNJ y PBNE; y, con leves variantes, en M1792: *con los que me abandonan? Qué, ¿su saña / querría trastornar…? ¡Ah, qué martirio*. Sin embargo, en C1832: *con los que me persiguen? Qué martirio* cuando la métrica exige un verso con rima *-aa: desbarata, saña, frustradas* y no *desbarata, martirio, frustradas.*

[v. 1900] M1792: *para un pecho amoroso ver frustradas*

[v. 1902] M1792: *Pero ¿qué dudo? Amor, tu voz me llama*

[v. 1903] PMCNJ, PBNE y M1792: *a poseer las gracias de Dosinda!*

[vv. 1904-1912] M1792: *Tú mismo en los altares me preparas /una dulce coyunda que ella misma /no podrá desatar. ¡Unión sagrada! /Tú no serás inútil. Son eternos /los santos nudos hechos en las aras: /no los puede romper un pecho indócil; / pero, aunque lo pretendas, alma ingrata, /¿qué me podrá importar, si te poseo, / tu odio pertinaz? Fortuna, acaba*

[v. 1905] PMCNJ y PBNE: *una suave coyunda, que mi afecto,* que evita el forzado, aunque correcto, *süave vida* de C1832.

[v. 1906] PMCNJ y PBNE: *y el tiempo harán legítima. Sagrada*

[v. 1908] PMCNJ: *¡será para Munuza sólo infausta!*

[v. 1914] M1792: *un escrúpulo insano, que a mis ansias*

[vv. 1915-1916] C1832: *se pretende oponer: ceda cobarde / a los remordimientos el que afana.* Pero PMCNJ y PBNE: *se pretende oponer: ceda el cobarde /a los remordimientos y el que afana*; y con leve variación en M1792: *se pretende oponer. Turbe otros pechos /el vil remordimiento, y el que afana.* C1832 es lectura incorrecta, que conduce a anacoluto: ceda el que afana por ascender que no escuche.

de la austera virtud, la voz cansada.
Mas ¿qué gritos se escuchan a estas horas?
1920 ¡Oh, Dios! ¿Qué puede ser?

ESCENA SÉPTIMA

Munuza, Kerim, soldados

Kerim

Señor.

Munuza

¿Quién causa
este rumor, Kerim?

Kerim

Somos perdidos
si no envías socorro a vuestra guardia;
Gijón se ha sublevado.

Munuza

¿Sublevado?
¿Y contra quién?

Kerim

Señor, casi se hallan
1925 todos sus moradores conmovidos.
Apenas de nosotros escoltada
salía para el templo la princesa,
cuando el mismo Pelayo, puesto en armas,
y algunos de los suyos nos salieron
1930 al encuentro. La vista de su hermana
le sorprendió al principio; pero viendo

[v. 1918] M1792: *importuna virtud, tus voces flacas.*
[v. 1919] PMCNJ: *Mas ¿qué gritos se escuchan? ¿A esta hora?* M1792: *Mas ¿qué rumor se escucha tan extraño?*
[v. 1922] M1792: *si no envías socorro a nuestra guardia;*
[v. 1923] M1792: *en Gijón se conspira. Munuza. ¿Se conspira?*
[v. 1928] M1792: *cuando el mismo Pelayo, puesto en arma,*

que nuestra tropa al templo la llevaba
se arroja hacia nosotros impetuoso,
se detiene, nos mira y con la lanza
1935 en ristre y lleno de ira: «Moros —dice—,
viles moros, no así con mano osada
profanéis el decoro de mi sangre».
Se vuelve hacia los suyos, les encarga
recobren a Dosinda, y nos embiste.
1940 Siguen todos su ejemplo; nuestra guardia
les hace frente; Achmet acude al choque,
todos se mezclan y la lid se traba.
Y yo viendo, señor, que este accidente
puede tener resultas bien infaustas,
1945 me adelanto a deciros…

MUNUZA

Entretanto
que voy a socorrerlos con mi espada,
corre, amigo, apresúrate y ordena
cuantas tropas hallares entregadas
al sueño y al descanso, que te sigan;
1950 infúndeles aliento y haz que caiga
su terrible furor sobre los viles.
¡Amor, haz tú sangrienta mi venganza!

(Munuza se retira por el fondo del teatro y Kerim entra al fondo del castillo por la puerta que sale a la escena, dejando en ella alguno de sus soldados, el cual le dará aviso, luego que Suero y los demás aparecen en el teatro)

[vv. 1932-1933] M1792: *que vuestra tropa al templo la llevaba /se arrojó hacia nosotros impetuoso,*

[v. 1939] M1792: *defiendan a Ormesinda, y nos embisten.*

[v. 1945] M1792: *me adelanto a avisaros. MUNUZA. Entretanto*

[vv. 1947-1949] M1792: *parte, amigo, apresúrate. En el puerto /y en el castillo se hallan redobladas /las centinelas; llévalas al choque,*

[v. 1948] Tal figura en PMCNJ y PBNE, con endecasílabo correcto; sin embargo, en C1832 y M1792 *hallares* parece haber perdido una sílaba: *cuantas tropas halles entregadas*.

[v. 1950] M1792: *infúndelas aliento y haz que caiga*

[v. 1951] PMCNJ y M1792: *su rabioso furor sobre los viles.* PBNE: *su furioso furor sobre los viles.*

[*Acotación*] Hay en ella distintas variantes, pero sólo una que afecta al sentido: C1832 dice: […] *dejando en ella algunos soldados, el cual* […]. Pero PMCNJ, PBNE y M1792: […] *dejando en ella alguno de sus soldados, el cual* […]. Por lo demás: PMCNJ, PBNE y M1792: […] *y Kerim entra al castillo* […] PMCNJ:

ESCENA OCTAVA

Dosinda, Ingunda, Suero y algunos españoles

Suero
Señora, huid, buscad algún asilo.
Perdonad si no puede nuestra espada
1955 daros otro socorro. Nuestro jefe
peligra, y en su vida soberana
tiene la patria su mayor apoyo.
Retiraos.

Dosinda
¡Oh, Suero! ¿Qué me encargas,
que me retire? ¿Quieres que Dosinda
1960 sobreviva a la ruina de su patria?

Suero
¿Y os queréis quedar sola? Estáis expuesta
a la furia…

(Kerim vuelve a salir por la puerta del castillo)

ESCENA NOVENA

Kerim, los centinelas, Dosinda, Ingunda, Suero y algunos españoles

Kerim
¡Ah, traidores!

[…] *el cual entrará a darle aviso* […] M1792: […] *soldados, y vuelve a entrar a darle aviso* […] *y los demás parecen en el teatro.* PMCNJ: […] *y los demás parezcan sobre el teatro.* PBNE: […] *y los demás parezcan frente el teatro.*

[v. 1958] En M1792 el verso es hipométrico, porque falta *Retiraos.*

[v. 1960] PMCNJ: *sobreviva a las ruinas de su patria?*

[v. 1961] PMCNJ, PBNE y M1792: *Suero. ¿Y os queréis quedar sola? ¿Estar expuesta*

[*Acotación*] No figura en C1832, pero sí en el resto, y es necesario dar entrada a Kerim. En PMCNJ forma ya parte de la escena novena.

[*Personajes*] M1792: *Kerim, las centinelas y los dichos.* Conforme al DRAE de 1780, la forma femenina es correcta: «El soldado que vela para que no sea sorprendido el puesto que guarda. Úsase también como masculino. En lo antiguo se usó como femenino».

SUERO

¡Qué desgracia!
Señora, ¡huid!

KERIM

Dejad a la princesa,
alevosos.

SUERO

Primero, vil canalla
1965 perderemos la vida en su defensa.

(Suero y los suyos entran por el fondo de la escena acuchillando a los moros)

ESCENA DÉCIMA

Dosinda, Ingunda

INGUNDA

Venid, señora, huyamos; mis pisadas
os guiarán a algún asilo oculto.
No expongáis vuestra vida desdichada
al furor de unas tropas que nos buscan.
1970 El hondo mar, las cóncavas montañas
resuenan con los gritos de los nuestros.
Lejos de este terreno, do las armas
van sembrando la muerte y los horrores,
la paz y algún consuelo nos aguardan.
1975 Corramos a buscarlos.

[v. 1964] Tal figura en PBNE, PMCNJ y M1792; sin embargo, la versión de C1832 resulta hipométrica: *aleves. SUERO. Primero, vil canalla*

[*Acotación*] M1792: *Suero y los suyos entran por el centro del teatro acuchillando a los moros.*

[v. 1971] PBNE: *resuenan con los gritos de los muertos,*

[v. 1974] M1792: *la paz y los consuelos nos aguardan.*

[vv. 1975-1978] M1792: *Corramos a implorarla. ORMESINDA. ¡Oh, cielo! ¿Dónde / podrán huir dos vidas desdichadas, / que vos abandonáis? ¡Ah!, vuestro ceño, / vuestro ceño descarga hoy sobre España*

Dosinda

¿Dónde, ¡oh, cielos!,
se esconderán dos vidas desdichadas,
que todos abandonan? Vuestra ira
descarga ya sobre la triste España
los últimos y más violentos golpes.
1980 Munuza triunfa y su funesta rabia…
Munuza triunfa ¡oh, Dios! ¿Y qué destino
será el tuyo, mujer desventurada?
Tú vas a estar sobre el sangriento trono,
de enemigos y angustias rodeada
1985 y de un impuro amor hecha el objeto.
Allí, cuando lamentes las desgracias
de tu familia, el odio insaciable
ofrecerá a tus ojos sepultadas
en humo, polvo y sangre las ruinas,
1990 las tristes ruinas de la augusta España.
El esposo…, el hermano…, tus apoyos,
víctimas de la furia sanguinaria
del opresor…, sobre sus tristes cuellos
levantada la corva cimitarra.
1995 Llevadme a su presencia, tierna Ingunda,
que nos junte el tirano en la desgracia.
Y vos, gran Dios, que desde el alto trono
miráis tranquilo la aflicción de España
y la desolación de vuestro pueblo;

[v. 1980] En C1832 falta este verso, que figura en PMCNJ, PBNE y M1792 y es necesario para mantener la rima alterna *-aa*: *España, rabia, desventurada.*

[vv. 1984-1989] M1792 difiere mucho, pero mantiene la estructura: *hecha el objeto de una torpe llama, / cercada de enemigos y de angustias. / Cuando lloren tus ojos la desgracia /* de tu familia, el odio insaciable */ traerá a tu presencia sepultadas / en horror y ceniza las ruinas,*

[v. 1986] Tal figura en PMCNJ y PBNE, pero C1832 presenta una mala lectura que genera anacoluto: *Allí, cuando las muertes, las desgracias*

[v. 1992] Señala Cañedo en la fe de erratas: «*víctimas de furia,* léase *víctimas de la furia*». *Víctimas de furia* hace el verso hipométrico, y resulta un tanto agramatical. Pero, efectivamente, PMCNJ, PBNE y M1792: *víctimas de la furia sanguinaria*.

[v. 1994] M1792: *pronta a herir la funesta cimitarra.*

[v. 1995] PMCNJ y M1792: *Llévame a su presencia, tierna Ingunda,*

[v. 1996] PBNE: *que nos junte al tirano en la desgracia.* M1792: *que nos una el tirano en la desgracia.*

[v. 1999] PMCNJ: *y la desolación de nuestro pueblo;*

2000 vos, cuya voz enciende las batallas,
forma, ensalza, arruina los imperios,
¿podréis sufrir que sobre vuestras aras
venga a erigir sus templos la impostura?
¿Permitiréis que la piadosa España,
2005 víctima del error y las violencias,
vaya a incensar al impostor de Arabia,
y a adorar su sepulcro a otras regiones?
¡Oh, buen Dios! Alejad de nuestras almas
el temor de un destino tan funesto!
2010 Enviad sobre esta bárbara canalla
un ángel destructor que la extermine,
que redima y que vengue vuestras aras,
que arranque la victoria a los infieles,
que los confunda, y triunfe la ley santa.

Fin del acto cuarto

[vv. 2000-2012] M1792*: vos, cuya voz decide las batallas, /forma, ensalza y arruina los imperios, /¿queréis que el desenfreno y la ignorancia /profanen vuestra herencia y vuestro nombre? / Enviad, Señor, sobre la vil canalla /un ángel destructor que la extermine; /enviad un vengador de vuestra causa; /ved que sin este auxilio perecemos. /Que venga, que socorra nuestras armas.*

[v. 2001] PBNE: *forma, ensalza y arruina los imperios,* en coincidencia con M1792.

[vv. 2001-2002] PMCNJ: *forma, enlaza y arruina los imperios, / cómo podréis sufrir que en vuestras aras*

[v. 2004] Este verso no figura en C1832, pero sí en PBNE y PMCNJ (allí con leve errata: *piedosa España*). Es necesario para mantener la rima asontante *-aa*, de modo que rimen *aras* y *España,* y no *aras* y *violencias.*

[v. 2005] PMCNJ: *víctimas del horror y las violencias,*

[v. 2007] PBNE y PMCNJ: *y adorar su sepulcro a otras regiones.* Para este verso, que no figura en M1792, escribió Jovellanos la nota 20.ª: «El sepulcro de Mahoma se ve aún hoy día en uno de los ángulos de la gran mezquita de Medina, a donde hacen frecuentes peregrinaciones los sectarios de aquel impostor».

[*Fin del acto cuarto*] De nuevo, esta marca no figura en PMCNJ ni en M1792.

Acto quinto

ESCENA PRIMERA

Suero y algunos ciudadanos de Gijón
(salen por la parte de la marina y se encaminan al castillo)

Suero

2015 ¡Qué horror, oh, santo Dios! De vuestra ira
los efectos se ven en todas partes.
La sangre corre y sobre nuestros muros
la muerte ha desplegado su estandarte.
Pelayo, nuestro apoyo, está en peligro.
2020 Oprimidos los nuestros, todo el aire
pueblan ya de alaridos y lamentos,
cuyo eco pavoroso por los mares
va esparciendo el clamor de la venganza.
La victoria, que estuvo vacilante
2025 hasta ahora, se inclina a los infieles,
y ya el león de nuestros estandartes
se humilla ante las lunas africanas.
Pero permite el cielo favorable
que aún nos quede un recurso: este castillo,
2030 que es al presente pavorosa cárcel

[*Acotación*] PMCNJ, PBNE y M1792: *Salen por la puerta de la marina* […]. Andioc, a la vista de PBNE, señala que la lección correcta «es *parte*, pues hay solamente una *puerta*, que es la del castillo que da al escenario; las demás salidas o entradas se efectuaban, por lo tanto, por los bastidores, por tal o cual *parte* (en III, 5 o 6 se va Rogundo por la puerta, y Dosinda-Ormesinda *por otra parte*), o por el *fondo* del teatro» («El extraño caso del estreno de *Munuza*», pág. 93, nota 47).

[vv. 2019-2020] Entre estos versos en M1792 figuran otros cuatro: *¿Quién de vosotros, quién en este trance / no arriesgará la vida en su defensa? / Si un oportuno esfuerzo no substrae / su persona del riesgo, nos perdemos.*

[vv. 2021-2022] M1792: *pueblan de tristes y llorosos gritos, / y un eco pavoroso por los mares*

[v. 2027] C1832: *se humilla ante las lunas africanas*; pero PMCNJ, PBNE y M1792: *se humilla ante las colas africanas.* Señalaba Caso González al hilo de estas *colas* en M1792 que remiten al *tuğ*, «estandarte turco formado por una cola de caballo colocada en lo alto de una lanza y coronada por una bola de oro. Precedía al paso de gobernadores, generales y algunos otros dignatarios» (OC, I: 466, nota 102). Su aparición tiene, pues, cierto sentido. No obstante, bien pudo decir finalmente *lunas,* pues es correcto y la utilización de *leones* y *lunas* como símbolos de cristianos godos y árabes musulmanes está refrendada por la tradición cultural y se viene utilizando en la propia tragedia: «Y enlazados / de nuevo los leones y las lunas» (vv. 475-476), «respetar las lunas africanas» (v. 1562).

donde el valor de Asturias desfallece
y donde arrastra una cadena infame
la nobleza española, se ha quedado
desierto de las guardias, que al combate
2035 fueron en seguimiento de Munuza.
Corramos, pues, a socorrer leales
a nuestros compañeros y franqueando
una salida al mar por la otra parte,
que corresponde al muelle… Mas ¿qué veo?

(Kerim y algunos soldados atravesarán el fondo de la escena persiguiendo a los cristianos)

2040 Los nuestros se retiran, y en su alcance
corren encarnizados los infieles.
Amigos, al castillo, antes que acabe
de hacernos infelices la victoria.

(Suero y los suyos entran en el castillo, y mientras se dicen los últimos versos acabarán de pasar los moros, y después de los cuales se presentará Pelayo prisionero y Achmet)

ESCENA SEGUNDA

Pelayo prisionero, Achmet y soldados

ACHMET
Sosegaos, señor, y perdonadme
2045 si serví de instrumento a vuestra ruina.

[v. 2031] C1832: *donde el valor de Asturias defallece* que puede ser errata de *desfallece*, o variante de un *defalece,* pues en el DRAE de 1780 figura *defalecer* como «lo mismo que *desfallecer*».

[vv. 2034-2035] M1792: *sin centinela alguna: en el combate / siguen todas las huellas de Munuza,*

[v. 2037] M1792: *a nuestros compañeros, franqueando*

[*Acotación*] PMCNJ y M1792: […] *Kerim y algunos moros atravesarán* […] PBNE: […] *Kerim y algunos moros atraviesan* […]

[v. 2041] M1792: *corren enardecidos los moriscos.* PBNE consigna por error los endecasílabos en prosa y formando parte de la acotación: (*Los nuestros se retiran, y en su alcance corren encarnizados los infieles.*)

[*Acotación*] PMCNJ y PBNE: […] *los moros, después* […] M1792: (*Suero y los suyos entran al castillo, y después se presenta Pelayo prisionero y Achmet*).

[*Personajes*] PMCNJ, PBNE y M1792: *Pelayo, Achmet, soldados*

[v. 2045] PMCNJ y PBNE: *si sirvo de instrumento a vuestra ruina.*

Yo venero a mi rey en su estandarte.
Munuza es quien le rige y le obedezco.
Sin embargo, no miro vuestros males
con ánimo tranquilo. Vuestro brío,
2050 siempre a pesar del riesgo incontrastable,
os ha hecho acreedor a nuestra envidia
y a nuestra compasión.

Pelayo
El inconstante
capricho de la suerte eleva un día
lo que al siguiente sin razón abate;
2055 un corazón virtuoso nunca debe
ceder a estas mudanzas; los cobardes
se humillan al destino, pero el héroe
sufre inmóvil su halago y sus combates.

Achmet *(hacia sí)*
¡Ve aquí de la virtud el santo idioma!
2060 ¡Oh, altivos españoles! ¡Oh, almas grandes!
¿De qué le sirve el brío y la bravura
al árabe fogoso, si un desastre
llena de susto el fondo de su pecho?

Pelayo *(mirando al fuerte y a la ciudad)*
Fuerte muro, testigo venerable

[v. 2052] M1792: *y nuestra compasión. Pelayo. El inconstante*

[v. 2055] M1792: *un corazón constante nunca debe*

[v. 2058] C1832: *sufre inmóvil su halago y sus combates,* pero PMCNJ, PBNE y M1792: *sufre inmóvil su halago y sus embates.* El héroe no resiste *combates,* sino los *halagos* y los *embates* de la fortuna, las «repentinas mudanzas, casos y reveses, oposiciones y contrariedades que se suelen experimentar en las cosas del mundo, en sus bienes y honores temporales» (DRAE, 1780).

[*Acotación*] No figura en M1792. En PMCNJ: *Hacia a sí*, en el margen; y en PBNE: *hacia así* [sic].

[v. 2059] M1792: *Ve aquí de la virtud el puro idioma*,

[vv. 2061-2063] M1792: *¡De qué te sirve el brío y la bravura, / tostado berberisco, si un desastre / lleva el desmayo al fondo de tu pecho!*

[v. 2062] *Fogoso,* en el sentido de «colérico, impaciente, vivo, y que se deshace y consume por ejecutar lo que desea» (DRAE, 1780).

[*Acotación*] PBNE: (*Mirando al fuerte y la ciudad*). En PMCNJ, en el margen.

[v. 2064] M1792: *Alto muro, testigo respetable*

2065 del antiguo valor de los astures,
llora nuestra desgracia. Las edades
futuras de tus altos torreones
verán solo un padrón abominable,
que publique y extienda nuestro oprobio
2070 a la posteridad. El más brillante
blasón de tu grandeza, Gigia ilustre,
se ha convertido en vergonzosa cárcel.
¡Oh, voluble fortuna! ¡Oh, tristes tiempos!

Achmet
Señor, Munuza viene.

Pelayo
¡Ah, cuántos males
2075 nos van a resultar de esta victoria!

ESCENA TERCERA

Pelayo, Achmet, soldados, Munuza y Dosinda

Dosinda *(viendo a su hermano)*
¡Pelayo! ¡Cruel momento!

Munuza
¡Qué agradables
objetos me presentas, oh, fortuna!

[v. 2067] M1792 y PMCNJ: *futuras en tus altos torreones*

[v. 2068] El DRAE de 1780 en *padrón* sólo recoge ya: «El padre que muestra demasiado cariño a sus hijos, y tiene mucha condescendencia con ellos»; pero en el *Diccionario de Autoridades* (t. V, 1737): «Metafóricamente se llama la nota pública de infamia o desdoro, que queda en la memoria, por alguna acción mal hecha». M1792: *verán luego un padrón abominable,*

[v. 2071] C1832 y PBNE: *blasón de tu grandeza, Gijia ilustre,* PMCNJ: *blasón de tu grandeza, oh, Gijia ilustre,* M1792: *Gigia* En este caso, actualizo según el topónimo hoy generalizado: *Gigia.*

[v. 2073] Es fórmula muy genérica, en que resuenan los ecos de obras tan conocidas como las *Tristia* de Ovidio, o la égloga de Ausonio: *Tempora gaudendi, sunt tempora certa dolendi. Tempora sunt vitae, sunt tristia tempora mortis. Tempus et hora volat.*

[v. 2074] M1792 *Ormesinda…* (*Viéndola.*) *Munuza… ¡Ah!, ¡cuántos males*

[v. 2076] En PMCNJ, la acotación en el margen.

[v. 2077] M1792: *objetos me presentas, ¡oh, fortuna!* (*A Pelayo con falsedad.*)

(Mirando a Pelayo con falsedad)
Acercaos, señor, felicitadme,
pues logro una victoria tan completa.
2080 Este día que empieza ya a anunciarse
con luz serena aplaude mi ventura,
y el astro que le rige favorable
me mostrará en la cumbre de la gloria.
Ya vos no pensaréis en disputarle
2085 a Munuza ninguna de sus dichas,
y pronta vuestra hermana a que se acaben
todas mis inquietudes, con su mano
honrará de mis triunfos el más grande:
así mi amor lo espera.

Pelayo

En fin, tú triunfas,
2090 inhumano, me insultas y me abates;
fascinados, tus ojos no conocen
que la fortuna adula a tus maldades
con un honor fugaz y lisonjero.
Tú no temes al cielo, y estas frases
2095 con que insultas la suerte de un rendido,
de tu pecho descubren el carácter.
Pero, ¡infiel!, mi virtud, aunque oprimida,
no cederá a tus furias ni a tus artes.

[*Acotación*] No figura en PMCNJ y PBNE.

[v. 2079] M1792: *pues logro una victoria tan completa.* (*Se retiran las hachas.*)

[v. 2080] PMCNJ y PBNE: *Este día que empieza a señalarse*

[v. 2082] PMCNJ: *y el astro que la rige favorable*

[v. 2083] M1792: *va a mostrarme en la cumbre de la gloria.*

[v. 2084] C1832: *Ya no pensaréis en disputarle*, hipométrico por pérdida del *vos* que sí figura en PMCNJ, PBNE y M1792.

[v. 2089] Falta este primer hemistiquio en C1832; pero es necesario, pues luego se completa el endecasílabo con el segundo: *en fin, tú triunfas.* M1792: *a si mi amor lo espera* [sic].

[v. 2091] *Fascinar,* en el sentido de «engañar o alucinar», que es la única acepción del DRAE de 1780.

[v. 2092] PMCNJ, PBNE y M1792: *que la fortuna adula tus maldades*

[v. 2093] PMCNJ: *con un honor fugaz y losonjero* [sic].

[v. 2094] PMCNJ, PBNE y M1792: *Tú no temes al cielo, y esas frases*

[v. 2097] M1792: *Pero, vil, mi virtud, aunque oprimida,*

[v. 2098] M1792: *sabrá arrostrar tus furias y tus artes.* PMCNJ y PBNE: *no cederá a tu furia ni a tus artes.*

MUNUZA
Tú me hablas de virtud y sin embargo
2100 supiste ser traidor.

PELAYO
El que combate
por defender sus leyes y sus aras
no es digno de este nombre. Tus crueldades
hicieron justa y santa nuestra empresa,
y si no hubiese el cielo formidable
2105 lidiado en favor tuyo, ya estaría
libre el mundo de un monstruo tan infame.

MUNUZA
No obstante, se ha dignado el mismo cielo
de proteger el monstruo que tú abates.
Reconoce, orgulloso, en estos golpes
2110 las señas de su ira respetable.
Tú me llenas de injurias y baldones.
Pero, dime, insolente, ¿qué maldades
distinguen el gobierno de Munuza?
Si España está oprimida, los infames
2115 delitos de sus reyes arrastraron
su grandeza a la ruina y al desastre.
Hecho el moro señor de todo el reino
por vía de conquista, su estandarte
se fio a la conducta de mi brazo.
2120 Yo no quise pagar con un desaire
tan honrosa confianza, y como suele
doblar la frágil caña a los embates

[v. 2100] M1792: *supiste conspirar. PELAYO. El que combate*

[v. 2102] PMCNJ y PBNE: *no es digno de ese nombre. Tus crueldades* M1792: *conspira noblemente. Tus crueldades*

[v. 2103] M1792: *han hecho justa y santa nuestra empresa,*

[v. 2106] PBNE: *libre el mundo de un monstruo infame.* La falta de *tan* convierte el verso en hipométrico.

[v. 2108] PMCNJ, PBNE y M1792: *de proteger al monstruo que tú abates.*

[vv. 2114-2116] M1792: *Si España está oprimida, los culpables /delitos de sus reyes con el cielo /su grandeza arrastraron al desastre.*

[vv. 2120-2124] M1792*: y no quise oponer un insultante / desprecio a esta confianza, y como suele /*doblar la frágil caña a los embates / *del recio vendaval su dócil cuello, / mientras un soplo asolador deshace*

de un recio vendaval su dócil cuello,
mientras el soplo asolador deshace
2125 toda la pompa del robusto roble,
cedí yo a la invasión de los alarbes.
Pero fue por comprar con mis servicios
la salud de la patria; mis bondades
y la paz que ha reinado en estos muros
2130 fueron el fruto ilustre de la infame
conducta que envilece tu osadía.
Tú lo sabes, infiel, tú disfrutaste
la mitad de mi gloria y mis derechos.
Tu dañosa amistad pudo inspirarme
2135 el funesto deseo de una alianza,
que ahora con orgullo insoportable
desdeñó tu altivez, y después de esto,
¿querías que Munuza abandonase
una tan justa causa ya explicada?
2140 ¿Pudiera yo sufrir que en los altares,
posponiendo mi amor y mis ruegos,
otros menos ilustres se aceptasen?
¿Pudiera ver que tú, sin mi noticia
y a mis ojos formabas otro enlace,
2145 disponiendo de aquella ilustre mano,
(mirando a Dosinda)

[v. 2123] BHMM (TEA, 1-44-17-B): *del recio vendaval su dócil cuello*, pero *recio* tachado y sobre ella *fiero.*
[v. 2130] M1792: *fueron un fruto ilustre de la infame* PMCNJ: *fueron el fruto ilustre de esa infame*
[v. 2131] PBNE: *conducta que hoy moteja tu malicia*
[vv. 2132-2133] No figuran estos dos versos en PMCNJ.
[v. 2133] PBNE: *la metad de mi gloria y mis derechos..*
[v. 2134] PMCNJ, PBNE y M1792: *Tu engañosa amistad pudo inspirarme*
[v. 2136] PMCNJ: *que ahora con orgullo intolerable*
[v. 2137] PMCNJ: *desprecia tu altivez; y después de esto* M1792: *desdeña tu altivez; y después de esto*
[v. 2138] M1792: *querrías que Munuza abandonase* PMCNJ: *querríais que mi afecto despreciase*
[v. 2139] PMCNJ, PBNE y M1792: *una idea tan justa y ya explicada?*
[v. 2140] PMCNJ: *¿Pudiera yo sufrir que en este enlace*
[v. 2141] M1792: *posponiendo mi amor y mis deseos,* PBNE: *posponiendo mi honor y mis ruegos,*
[v. 2143] PMCNJ: *¿Pudiera ver que tú, con mi noticia*
[*Acotación*] Varía su ubicación y redacción. En M1792: (*Señala a Ormesinda*) encabeza el verso; en PMCNJ: (*A Dosinda.*) se ubica en el margen; y, por error, en PBNE: (*Disponiendo de aq.*^{lla} *ilustre mano.*), *mir.*^{do} *a Dos.*^{da}

sin que este atroz desprecio me incitase
a defender mi honor y mis derechos?
Demasiado seguí la voz culpable
de una fiel amistad, cuando debiera,
2150 sin escuchar sus gritos, gloriarme
de que puedo vengarme y oprimirte…
Sí, yo puedo oprimirte… Pero aún laten
en mi seno los plácidos impulsos
de esta misma amistad, que más constante,
2155 cuanto tú más ingrato y más rebelde,
mueve con fuerza oculta mis piedades…
Por última razón, yo voy al templo
a confirmar mi dicha en los altares;
ya todo se me humilla y nadie puede
2160 oponerse a la gloria de este enlace.
Si vos le autorizáis, todo lo olvido,
y esta última prueba, que negarle
no podéis a un amigo que os perdona,
sellará mi fortuna y nuestras paces.

Pelayo
2165 No lo esperéis, Munuza; muy en vano
renováis un proyecto abominable,
que oiré con horror mientras respire.
Yo no quiero admitiros a un enlace,
cuyo recuerdo en los futuros siglos
2170 haría mi memoria detestable.
No quiero que se diga en tiempo alguno

[v. 2146] PMCNJ, PBNE y M1792: *sin que este atroz desprecio me excitase*

[v. 2147] PMCNJ: *a defender mi amor y mis derechos?* PBNE: *a defender mi gloria y mis derechos?*

[v. 2149] PBNE: *de una infiel amistad, cuando debiera,* M1792: *de una infiel amistad, y yo debiera,*

[vv. 2149-2153] Estos versos faltan en PMCNJ, que enlaza: *Demasiado seguí la voz culpable / de una ciega amistad que más constante,* Es error, porque no se trastoca el sentido, pero sí la rima: debería alternar, cuando repite *-ae*.

[v. 2154] M1792: *de una misma amistad, y más constante* PMCNJ: *de una ciega amistad, que más constante,*

[v. 2163] PMCNJ y M1792: *no debéis a un amigo que os perdona,*

[v. 2170] PBNE: *hará mi memoria detestable.* M1792: *haría mi memoria abominable*

[v. 2171] M1792: *Ni quiero que se diga en tiempo alguno*

que aquel mismo Pelayo, que constante
supo burlar las furias de Munuza,
fue a vista del suplicio tan cobarde,
2175 que, manchando la gloria de su cuna,
mezcló a la de un traidor su ilustre sangre.
Tú me llamas ingrato; pero ahora
veo cuál era el fin de unas bondades
que nunca he pretendido y fueron hijas
2180 de tu ambición perversa e insaciable.
Ella sola ha regido tus acciones,
no el amor de la patria, cuyos males
son hoy de tu perfidia triste efecto;
unido estrechamente a los cobardes
2185 hijos e imitadores de Witiza,
y hecho parcial de la facción infame
del falso don Julián y el traidor Opas,
fuiste de los primeros que al turbante
ofrecieron sus cultos en España.
2190 Tú con esos rebeldes convocaste
a los feroces pueblos que habitaban
la inculta Berbería, y su estandarte,
junto al de los facciosos, fue en tu mano
repentino terror de los leales.
2195 La destrucción, la muerte y los estragos,
que lamenta tu patria, tanta sangre,
vertida cruelmente en este sitio,
tantas víctimas tristes, cuyos manes
piden sobre estos muros la venganza,
2200 serán de tus designios execrables

[v. 2172] PMCNJ y PBNE: *aquel mismo Pelayo, que constante* Además, en PMCNJ los vv. 2172-2176 están entrecomillados, en estilo directo.

[v. 2173] C1832: *supo vengar las injurias de Munuza* es hipermétrico. Pero PMCNJ, PBNE y M1792: *supo burlar las furias de Munuza,* que no lo es.

[v. 2175] PBNE: *que manchó la gloria de su cuna* que es incorrecto métricamente.

[v. 2179] M1792: *que yo no he pretendido y fueron hijas*

[v. 2181] M1792: *Ella sólo ha regido tus acciones,*

[v. 2190] M1792: *Tú con estos rebeldes convocaste*

[vv. 2193-2194] M1792: *junto al de los facciosos en tu mano / fue susto, fue terror de los leales*

[v. 2200] M1792: *son de tus intenciones execrables*

eternos y funestos testimonios.
¿Y no tienes rubor de recordarme
los servicios que España te ha debido?
¿Tú, cuya autoridad es el infame
2205 precio de la perfidia y las traiciones?
¡Tú, que aun estás sediento de la sangre
de tus conciudadanos! ¿Y tú quieres
que Pelayo consienta en un enlace
que manche eternamente su memoria?
2210 No…, no…, lejos de serte favorable,
rindo gracias al cielo, que propicio
en el último extremo de los males,
me reserva el arbitrio de abatirte
con la venganza de un atroz desaire.

Munuza

2215 Tú no tendrás, traidor, por mucho tiempo
tan bárbaro consuelo. Los altares
van a ser ya garantes de mi dicha,
y tú vas a morir. ¡Tiembla, cobarde!
Una muerte afrentosa será el fruto
2220 de tus baldones.

Pelayo

Sólo al que es culpable
debe asustar la muerte; el varón justo
la espera sin mudanza en su semblante.
Tú deberás más bien estremecerte,
si contemplas la suerte miserable

[v. 2206] C1832: *aún,* pero prefiero *aun,* en el sentido de que Munuza, que es godo, está *incluso* y no *todavía* sediento de sangre de sus compatriotas.

[v. 2209] M1792: *que mancha eternamente su memoria?*

[v. 2211] M1792: *rindo gracias del cielo, que propicio*

[v. 2214] PMCNJ y M1792: *con la vergüenza de un atroz desaire.*

[v. 2217] C1832: *van ya a ser garantes de mi dicha,* PBNE: *va ya a ser garantes de mi dicha,* Ambos exigen la forzada dialefa *ya-a*; sin embargo, PMCNJ: *van a ser ya garantes de mi dicha,* y M1792: *van a ser los garantes de mi dicha,* Más allá de la métrica, el patrón de acentuación del endecasílabo avala que PMCNJ es el verso correcto.

[v. 2222] M1792: *la espera sin mudanza en el semblante.*

[vv. 2223-2224] M1792: *tú debieras más bien estremecerte, / contemplando la suerte miserable*

2225 que ha de llenar tus días. Rodeado
de amigos lisonjeros, inconstante
en todos tus designios, hecho presa
de mil remordimientos implacables,
del cielo y de tu patria aborrecido,
2230 gozarás sin sosiego del infame
fruto de tus delitos y traiciones.
Sobre el trono usurpado, en tus umbrales,
y hasta en el fondo oscuro de tu pecho,
continuamente asistirá la imagen
2235 de la espantosa muerte. Su presencia
vendrá a llenar de acíbar tus manjares,
tu lecho, de ilusiones y de espinas
y tu aprehensión de los eternos males
que su brazo prepara a los impíos.
2240 Triunfa, pues, inhumano, triunfa, aplaude
tu dicha y mi infortunio, que algún día
pondrá límite el cielo a tus maldades.

Munuza
Baste ya de delirios. Profetiza,
hombre iluso, si quieres, mis desastres;
2245 pero corre a sufrir lo que merece

[v. 2225] M1792: *que va a llenar tus días. Rodeado*

[v. 2227] PBNE: *en todos sus designios, hecho presa*

[vv. 2227-2232] M1792: *en todos tus designios, receloso, / hecho el horror de todos los mortales / y entregado al voraz remordimiento / vas a vivir inquieto, inconsolable, / aborrecido y lleno de aflicciones / sobre el injusto trono. En tus umbrales*

[v. 2230] PBNE: *gozarás del sosiego del infame*, que es agramatical.

[v. 2233] PBNE: *hasta el fondo obscuro de tu pecho,*

[v. 2235] M1792: *de la pálida muerte. Su presencia*

[v. 2237] M1792: *tu lecho de inquietudes y de sustos*

[v. 2238] PBNE y C1832: *y tu aprensión de los eternos males* Pero M1792 y PMCNJ: *aprehensión.* Al margen de que el sentido es el de *aprehender* («imaginar, concebir alguna cosa por lo que aparece, o con poco fundamento», en el DRAE de 1780), llena el verso.

[v. 2239] M1792 lo sustituye por estos cinco y confluye en el v. 2240: *a que debe su brazo conducirte, / todo te dará horror; a todas partes / te seguirá mi sombra. Y en fin, siempre / llevarás arrastrando en ese infame / corazón tu verdugo y tu suplicio.*

[v. 2241] PBNE: *tu dicha y tu infortunio, que algún día* PMCNJ: *tu dicha y mi infortunio, y que algún día*

[v. 2242] PBNE: *pondrá el cielo límite a tus maldades.*

[v. 2245] PBNE, PMCNJ y M1792: *pero corre a sufrir los que merece*

tu ciega obstinación.

Dosinda
¡Oh, duro trance!
¡Oh, conflicto terrible y doloroso!

Munuza
¿Achmet?

Achmet
Señor.

Munuza
Haced que en el instante
conduzcan a Pelayo al más oscuro
2250 calabozo del fuerte; que se alce
al momento un suplicio en esta plaza.
Marcha después al templo, y mientras arden
sobre el altar las nupciales teas,
que muera quien se atreve a despreciarme.

Dosinda
2255 Pero, bárbaro, dime…

Munuza
Nada escucho.
Que se cumpla mi orden al instante.

Pelayo
Sí… Yo voy a morir… Recibe, ¡oh, cielo!,

[v. 2246] M1792: *tu ciega obstinación.* (*Hace seña a Acmeth de que se acerque.*) Ormesinda. *¡Oh, duro trance!*

[v. 2248] C1832: *Munuza. ¿Achmet? Achmet. Señor. Munuza. Haced que al instante* que es hipométrico. PMCNJ, PBNE y M1792: *en el instante* correcto desde el punto de vista métrico.

[vv. 2249-2254] M1792: *se conduzca Pelayo al más obscuro / calabozo del fuerte; que se arme / entretanto un suplicio en esta plaza. / Marcha después al templo, y mientras arde / sobre el altar el nupcial incienso, / que muera el que se atreve a despreciarme.*

[v. 2251] PMCNJ: *al momento un suplicio en esa plaza.*

[v. 2255] Restituyo el segundo hemistiquio, que sólo falta en C1832 y es error.

en sacrificio mi inocente sangre.
¡Oh, si fuese capaz de expiar todas
2260 las culpas de la patria! En este trance
acuérdate, Dosinda, de tu cuna,
tus leyes y tu honor…

Munuza

Achmet, llevadle,
y haced que me reserven la cabeza.
Ella será, traidor, en mis umbrales
2265 horroroso espectáculo que asuste
a tus imitadores.

ESCENA CUARTA

Munuza, Dosinda, Ingunda

Munuza *(a Dosinda)*

Los altares
están prontos, venid; la resistencia
os será muy inútil, pues ya nadie
os puede defender.

Dosinda

¡Oh, monstruo fiero!
2270 ¡Hombre el más vil de todos los mortales,
asombro, horror y afrenta de este siglo!
¿Qué espíritu infernal contra la sangre
más ilustre conmueve tus entrañas?

[vv. 2259-2261] M1792: *¡Ah!, pueda ella expiar todas las culpas / que irritan vuestro ceño… En este trance / recuerda, hermana tierna, tus abuelos,*

[v. 2263] PMCNJ, PBNE y M1792: *y haced que me reserven su cabeza.*

[v. 2264] M1792: *Ella será, traidor* (*a Pelayo*)*, en mis umbrales*

[v. 2266] M1792: *a tus imitadores.* (*Acmeth introduce a Pelayo en el castillo por la puerta que cae a la escena.*) *Munuza* (*A Ormesinda.*) *Los altares* En PMCNJ, esta acotación figura en el margen.

[vv. 2268-2269] M1792: *os será muy inútil, porque nadie / os puede defender. Ormesinda. ¡Oh, monstruo impío!*

[v. 2270] Falta en C1832 el *todos* que sin embargo figura en PMCNJ, PBNE y M1792, y que es necesario, porque sin él el verso resulta hipométrico.

[v. 2271] M1792: *asombro, horror y afrenta de tu siglo!*

¿Qué furia vierte en ese pecho infame
2275 la rabia pertinaz con que persigues
a una estirpe inocente? ¿Te persuades
a que podrá forzarme tu fiereza
a recibir en un funesto enlace
esa mano cruel, mano asesina,
2280 que va a teñirse en la inocente sangre
del infeliz Pelayo? No, no quiero
unirme con un monstruo; los altares
serán sólo testigos de mi odio.
Pero si acaso en este mismo instante,
2285 víctima del furor de tus ministros,
la vida de mi hermano… Sí; su sangre
se va ya a derramar… Estoy mirando
el sacrílego acero sepultarse
en su cuello… ¡Qué horror! ¡Yo me estremezco!
2290 Ahora mismo un brazo formidable…
¡Cruel, suspende el orden inhumano…!
¿No escuchas los gemidos lamentables
que se oyen en el centro de la tierra?
¡Oh, Dios! ¡Del hueco de las tumbas salen
2295 las sombras de los que has asesinado!
Yo las oigo… Las veo… Mira, infame,

[v. 2276] M1792: *a una raza inocente? ¿Te persuades*

[v. 2278] PBNE: *o recibir en un funesto enlace*

[v. 2283] PMCNJ: *serán solo testigo de mi odio.* La propuesta también es válida si se lee como *único testigo*.

[vv. 2286-2287] C1832: *Si su sangre / se va ya a derramar…* M1792: *Si su sangre / está pronta a correr…* Pero PMCNJ y PBNE: *Sí: su sangre / se va ya a derramar…* Sigo esta puntuación, que parece más conforme con lo enunciado a continuación.

[v. 2292] M1792 incluye esta acotación: (*A Munuza, como fuera de sí)*.

[v. 2294] Pudieran buscarse múltiples fuentes e interpretaciones para estas imágenes, pero para *del hueco de las tumbas* escribió Jovellanos su nota 21.ª: «No faltará algún escrupuloso que culpe el extremo a que llega en este lugar el dolor de Dosinda, o el entusiasmo del poeta, que le hace ver y oír las sombras de los inocentes, muertos a mano de Munuza. Pero este pasaje tiene a su favor tantos ejemplares en los poetas antiguos y modernos, que nadie podrá culparle sin temeridad. La Alceste de Eurípides, cercana a la muerte, dice a su marido que está oyendo las voces de Carón, que llega a buscarle en su funesta barca. La Fedra de Racine ve desplomada la urna de Minos sobre su cabeza. La Ciane de D[on] C[ándido] M[aría] T[rigueros] oye también desde Siracusa los latidos del Cerbero y el ruido de los remos de la barca de Aqueronte. El Edipo de M. V[oltaire] corre por la escena, huyendo de las furias que le persiguen. Estos y otros ejemplos, igualmente ilustres, son bastantes para probar que tiene también sus éxtasis el dolor».

en las trémulas manos los cuchillos,
que aún gotean inocente sangre.
Revuelven frías los vacíos cráneos,
2300 buscando a su verdugo en todas partes.
Sobre ti abren las oscuras bocas
y, fijando en tus manos execrables
la encarnizada y tenebrosa vista,
corren despavoridas a buscarte.
2305 Ya todas te rodean, y en tu seno
van a clavar rabiosas los puñales.
Huye, bárbaro… ¡Oh, Dios!, de nuevo se oyen
los tristes alaridos… Duro trance…
No puedo sostenerme… Ingunda…

(Dosinda cae desmayada en los brazos de Ingunda; a este tiempo, entra Achmet apresurado por la puerta del castillo, y Munuza asustado le sale al paso)

ESCENA QUINTA

Munuza, Dosinda, Ingunda, Achmet

Achmet

Presto,
2310 señor…

[v. 2297] PMCNJ y PBNE: *en sus trémulas manos los cuchillos,*

[v. 2298] M1792: *que están aún teñidos en su sangre;*

[v. 2299] PMCNJ y PBNE: *Revuelven fieras los vacíos cráneos,* Como los muertos giran sus cabezas buscando a su verdugo, las sombras pueden ser tanto *frías,* por muertas, como *fieras* por temibles.

[vv. 2302-2303] M1792: *y fijando en tus manos criminales / la vengativa y macilenta vista*

[v. 2304] PMCNJ: *corren despavoridos a buscarte.* que no concuerda con *sombras*

[v. 2305] M1792: *todas ya te rodean… en tu seno*

[v. 2306] En BHMM, TEA-1-44-17-B se conserva una nota pegada que enlaza a *van a clavar rabiosas los puñales* y sigue: *Huye bárbaro, huye… Pero en vano / que su furor se sigue en todas partes. / Cruel! Llegará día que la afrenta / que has hecho a España con tu sangre laves; / tiembla este día, tiembla los rencores / del justo cielo y una esposa amante. / Aún estás fiero aquí? De nuevo se oyen /los tristes alaridos / ¡Duro trance!*

[v. 2308] Sólo C1832: *los tristes alaridos* (*¡duro trance!*), pero el paréntesis no tiene mucho sentido.

[*Acotación*] M1792: […] *en los brazos de Ingunda, y a este tiempo sale Acmeth* […]

[vv. 2309-2310] C1832 descabala totalmente la versificación: *No puedo sostenerme… Ingunda. / Achmet. Presto, señor… / Munuza. ¿Qué es esto, amigo? Achmet. Ahora salen* Pero en PMCNJ, PBNE y M1792 los versos están correctamente dispuestos: *No puedo sostenerme… Ingunda… Presto, / señor… ¿Qué es esto, amigo? Ahora salen.*

MUNUZA

¿Qué es esto, amigo?

ACHMET

Ahora salen
todos los prisioneros del castillo.
Mientras duraba el anterior combate
todo el fuerte quedó desamparado,
y aprovechando este fatal instante,
2315 el traidor Suero y otros violentaron
las prisiones… Al punto los cobardes
corren y se apoderan de las armas.
Furioso, Rogundo a todas partes
lleva el horror, la muerte y el estrago.
2320 Apenas a su vista formidable
se presentó Pelayo entre cadenas,
cuando lleno de ira y de coraje
se arrojó entre las picas; hiere, mata,
atropella, y bañado en nuestra sangre
2325 nos arranca la presa. El desdichado
Kerim murió a sus manos y el combate
prosigue sostenido por la guardia,
cuyos cabos, valientes y leales,
aumentan el destrozo. Pero todos
2330 los sediciosos lidian implacables,
sin temor de la muerte, y los oprimen.
Yo os vengo a suplicar que en este trance
cuidéis de vuestra vida. De ella solo

[vv. 2313-2314] M1792: *todo el fuerte quedó sin centinelas; /y aprovechando este feliz instante,* pero para Achmet tiene más sentido que sea *fatal.*

[v. 2318] Cabría puntuar como construcción absoluta (*Furioso Rogundo, a todas partes*, rompiendo la sinalefa *do‿a*, pero en ese caso el endecasílabo llevaría tilde en quinta sílaba, trastocando el patrón acentual: es necesario leer *Furïoso, Rogundo a todas partes*

[v. 2320] C1832: *Apenas a su vista favorable*; pero PMCNJ, PBNE y M1792: *Apenas a su vista formidable,* en el sentido de que la visión de Pelayo encadenado es algo «horroroso, pavoroso, y que infunde asombro y miedo» (DRAE, 1780). La acepción de «magnífico» sólo se incorpora en el DRAE de 1992.

[v. 2322] PBNE: *cuando lleno de ira, de coraje*

[v. 2323] PMCNJ, PBNE y M1792: *se arroja entre las picas; hiere, mata,*

[v. 2326] M1792: *Kerim muere a sus manos; el combate*

[v. 2331] PMCNJ: *sin temor a la muerte, y los oprimen.*

pende nuestra victoria. ¡Ah!, si faltase,
2335 ¿quién pudiera librarnos de la rabia
de un pueblo enfurecido?

Munuza

¡Oh, suerte instable,
hado funesto! ¡En qué profundo abismo
precipitas mi gloria en un instante!
¿Que conserve la vida me aconsejas,
2340 y arriesgo la venganza? No, cobardes,
yo no os veré triunfar…

Achmet

Señor, ¿adónde
corréis de esa manera?

Munuza

¡Almas infames!
Pues ¿qué? ¿podré sufrir que el vil Pelayo
salve su odiosa vida, y sin vengarme
2345 volveré a estar expuesto a sus baldones?
No, la muerte será más tolerable
que su infame presencia.

(Munuza quiere ir al combate, Achmet le detiene; entretanto crece el rumor y se oye como a la puerta del castillo)

[v. 2334] PMCNJ: *pende vuestra victoria. ¡Ah! ¡Si faltase!* M1792: *pende nuestra victoria; y si faltase,*

[v. 2336] *Inestable* no se incorporó al DRAE hasta 1925, y aún se mantiene la forma *instable,* que no se puede actualizar sin alteración de la métrica.

[v. 2337] M1792: *hado perverso! ¡En qué profundo abismo*

[v. 2338] PMCNJ, PBNE y M1792: *precipitas mi gloria en este instante!*

[v. 2340] Todos los testimonios coinciden en *arriesgo* pero, tal como está puntuado, debería ser *arriesgue* en correspondencia con *conserve.*

[v. 2342] PMCNJ y M1792: *corréis de esta manera? Munuza. ¡Almas infames!*

[v. 2345] C1832: *volveré a estar expuesto a los baldones?*; pero PMCNJ, PBNE y M1792: *a sus baldones,* que tiene más sentido, pues Munuza está expuesto a las injurias de Pelayo, no a genéricas afrentas.

[v. 2346] M1792: *La muerte me será más tolerable*

[*Acotación*] Falta en M1792.

Dosinda

¡Justo cielo!
Yo empiezo a respirar, pero el combate
parece que de nuevo se ha encendido,
2350 crece el rumor y cada vez más grande
se hace la confusión… ¡Ah! Si los nuestros
cansados… Mas ¿qué veo? ¡Oh, Dios afable!
Protegedles.

(Pelayo y alguno de sus amigos saldrán por la puerta del castillo a la escena, retirándose de los moros y peleando al mismo tiempo)

ESCENA SEXTA

Munuza, Dosinda, Ingunda, Achmet, Pelayo y algunos españoles

Pelayo

La vida, amigos míos,
no se debe apreciar en este instante;
2355 perdámosla en defensa de la patria.

Munuza

Achmet, amigos, guardias: destrozadle.

Dosinda

Bárbaros ¿dónde vais? ¡Ay, triste hermano!

Pelayo

Sin la espada ya es fuerza…

[v. 2348] M1792: *Yo empiezo a respirar* (*se oye ruido de armas*), *pero el combate*

[v. 2353] PMCNJ: *Protegedle.* PBNE: *Protegedlos.*

[*Acotación*] En M1792 esta acotación se sitúa tras el primer parlamento de Pelayo, al comienzo del v. 2356. PMCNJ, PBNE y M1792: *Pelayo y algunos de sus amigos […]*

[v. 2357] M1792: *Bárbaro, ¿dónde vais? ¡Ay, triste hermano!*

ESCENA SÉPTIMA

Rogundo, Munuza, Pelayo, Dosinda, Achmet, Ingunda, guardias, españoles

(Pelayo pierde la espada y procura cobrarla, defendido de los suyos. Munuza corre hacia él con el puñal en la mano; en este tiempo se habrá descubierto Rogundo en el fondo de la escena y, advirtiendo el peligro en que está Pelayo, corre a herir a Munuza; Achmet, que advierte la acción de Rogundo, procura estorbarlo para defender al tirano, de modo que, interpuesto entre Munuza y Pelayo, defiende sin arbitrio la vida de éste y no la de Munuza, que cae herido por Rogundo)

Munuza y Rogundo
(Los dos a un mismo tiempo. Munuza, corriendo a Pelayo, Rogundo a Munuza)
Muere, infame.

Achmet y Dosinda
(Los dos a un mismo tiempo. Achmet, queriendo estorbar a Rogundo, Dosinda a Munuza)
¿Qué haces, traidor?

Munuza *(sintiéndose herido)*
¡Ah, bárbaro, yo muero!

(Munuza cae en los brazos de Achmet. Pelayo se asegura de Dosinda, y Rogundo con los demás cristianos salen persiguiendo a los moros)

[*Personajes*] C1832 muestra la única opción incorrecta *guardias españolas*, posiblemente fruto de un *arreglo.* En este caso la puntuación es fundamental: M1792: *Pelayo, Rogundo, Munuza, Ormesinda, Achmet, Ingunda, guardias* y PMCNJ y PBNE: […] *guardias, españoles.* Sucede que en las escenas VIII y IX del acto anterior y en la VI de éste ya figuraban en escena estos *españoles*, y en v. 2356 Munuza acaba de dar la orden: *guardias: destrozadle.* Por tanto, hay *guardias* árabes y hay *españoles* en escena.

[*Acotación*] PMCNJ, PBNE y M1792: […] *Munuza corre hacia él con un puñal en la mano;* […] M1792: […] *en el fondo de la escena, quien advirtiendo* […] En PMCNJ falta: *que advierte la acción de Rogundo* PMCNJ y PBNE: […] *procura estorbarle* […], y M1792: *estorbarla*.

[v. 2358] Sobre *Muere, infame* Jovellanos redactó su nota 22.ª: «Uno de los defectos que se achacan en el día a nuestros dramáticos es esta concurrencia de ideas unívocas en dos distintas personas a un mismo tiempo. Confieso que sobre este punto han llevado la ridiculez hasta el extremo algunos autores cómicos. Pero la primera regla del poeta en esta materia, como en todas las de su resorte, es la imitación de la naturaleza. Si alguno creyere que no es conforme a ella lo que hablan Munuza y Rogundo, Dosinda y Achmet en la situación supuesta, consiento desde luego en que se me haga el mismo cargo que se ha hecho a otros malos poetas». Esta de la escena séptima del acto V es la última de las notas: se aprecia que abarcan toda la obra, de donde resulta que eran un corpus cerrado. Como ya se ha reseñado en la introducción, la acotación vinculada a este verso presenta muy diversos formatos, siendo la disposición de C1832 gemela de la de PBNE. En cuanto al texto: PBNE y M1792: (*Los dos a un mismo tiempo*); C1832: (*Los dos a un tiempo.*); y en PMCNJ, falta. C1832: (*Munuza, corriendo a Pelayo.*); M1792: (*Munuza corre a Pelayo.*); y PMCNJ: (*Munuza, a Pelayo.*)

[*Acotación*] PBNE, PMCNJ, M1792: […] *y Rogundo con los demás cristianos sale persiguiendo a los moros.*

Rogundo
2360 Compañeros, seguid a estos cobardes,
que el cielo nos protege.

ESCENA OCTAVA

Pelayo, Dosinda, Munuza, Achmet, Ingunda

Pelayo *(a Munuza)*
Reconoce,
hombre cruel, en este horrible trance,
el brazo poderoso que me venga
y pone fin a todas tus maldades.

Munuza
2365 Tú has vencido, traidor. El cielo injusto
sobre mí ha descargado en este instante
los tormentos que yo te destinaba;
yo pierdo un trono, pierdo un alto enlace
y pierdo, en fin, mis grandes esperanzas;
2370 pero éste es el menor de mis pesares.
Tú vives, tú triunfas a mis ojos;
yo muero desairado y sin vengarme,
y esta idea, dos veces afrentosa,
me aflige y atormenta en este trance
2375 aun más que las angustias que me cercan.
¿Por qué, ¡oh, muerte!, has querido arrebatarme
la venganza más fiera y más gozosa?
Acércate, cruel, mira *(a Dosinda)* en mi sangre

[v. 2361] PMCNJ sitúa la acotación en el margen, y M1792 no la incluye.

[v. 2362] PBNE y PMCNJ: *hombre cruel, este horrible trance,* Falta *en,* que importa desde el punto de vista métrico, pero sobre todo desde el gramatical.

[v. 2368] PBNE y PMCNJ: *Sí: pierdo un trono, pierdo un alto enlace*

[v. 2370] Falta en M1792, pero la rima *-ae* pide este verso.

[v. 2374] PMCNJ: *me aflige y atormenta en este instante* PBNE: *me aflige y me atormenta en este trance*

[v. 2377] C1832: *la venganza más fiera y más gozosa*. Este verso es correcto y tiene sentido, pero PBNE, PMCNJ y M1792: *gloriosa,* adjetivo mucho más adecuado para una venganza, que pudo ser incorrectamente leído como *gozosa.*

[v. 2378] Varía únicamente la ubicación de la acotación. En PMCNJ, la acotación está en el margen. M1792: *Acércate, cruel, mira en mi sangre* (*A Ormesinda.*) PBNE: *Acércate, cruel,* (*a Dosinda*) *mira en mi sangre*

el fruto de mi amor y tus rigores.
2380 Querido Achmet, yo muero sin premiarte;
corre a excitar la ira de los tuyos,
llévales mi rencor… Tiembla, cobarde, *(a Pelayo)*
y espera un fin igual al de Rodrigo.
Ya mis fuerzas…
(después de una gran pausa)
Amigo, separadme
2385 de estos viles objetos que me cercan
y llevadme a morir en otra parte.

ESCENA NOVENA

Pelayo, Dosinda, Ingunda

Pelayo
¡Ay, hermana, de qué terrible riesgo
nos ha librado el cielo favorable!

Dosinda
A Suero y a Rogundo les debemos
2390 la vida y el honor. ¡Oh, tierno amante!
Pero él se acerca.

[v. 2382] M1792: *llévales mi rencor…* (*A Pelayo.*) *Tiembla, cobarde,* En PMCNJ y PBNE, la acotación en el margen.

[v. 2383] M1792: *espera un fin igual al de Rodrigo*

[v. 2384] C1832: *Ya mis fuerzas…* (*Después de una gran pausa.*) *Separadme, amigo*; pero PBNE, PMCNJ y M1792: *Ya mis fuerzas… Amigo, separadme,* que es correcto, pues mantiene la rima en *-aa* (*cobarde, separadme, parte*). La acotación no figura en M1792 ni en PMCNJ, y en PBNE: (*Después de una larga pausa).*

[v. 2386] PBNE: *y llevadme a morir a otra parte* que es hipométrico.

[*Personajes*] No figuran en PMCNJ.

[v. 2391] Falta de nuevo el primer hemistiquio en C1832, que está presente en PMCNJ, PBNE y M1792.

ESCENA DÉCIMA

Pelayo, Dosinda, Ingunda y Rogundo

DOSINDA

¡Oh, dulce y fiel esposo!
En fin puede mi afecto inalterable
gozar de vuestra vista sin zozobra.
Ya el tirano murió.

ROGUNDO

Abrió su infame
2395 corazón esta espada; mas su muerte
fue justa recompensa de los males
causados a la patria y a nosotros.
En fin, ya empieza España a recobrarse
de una injusta opresión. Y vuestra vida,
2400 señor, es el anuncio más constante
de los triunfos que el cielo nos ofrece.

PELAYO

Yo os la debo, señor, y en esta parte
a vos también se deberá la gloria.
Vamos, pues, a buscarla; vamos antes
2405 que puedan los contrarios rehacerse.
Huyamos de estos fúnebres parajes
a buscar un asilo en las montañas;
en su fragosa cima, insuperables
seremos al orgullo berberisco.

[v. 2393] M1792: *gozar de vuestra vida sin zozobra?* También es oración interrogativa en PBNE.

[vv. 2394-2395] C1832: *Con esta espada / abrí su infame corazón; pero su muerte* Sin embargo, PBNE y PMCNJ: *Abrió su infame / corazón esta espada; mas su muerte*; y M1792: *Tocó su infame / corazón esta espada; mas la muerte* La versión correcta es la de PBNE y PMCNJ, o la aproximada de M1792, pues en v. 2394 corresponde rima en *-ae: inalterable, infame, males*; y no *inalterable, espada, males.*

[v. 2397] M1792: *que ha causado a la patria y a nosotros.*

[v. 2399] PMCNJ, PBNE y M1792: *de una injusta opresión. Y vuestra vida,* Sólo C1832: *de una injusta opresión. Vuestra vida*, que convierte el verso en hipométrico, por lo que se restituye la conjunción. PMCNJ presenta la acotación en el margen: (*A Pelayo*); esta misma acotación aparece en M1792 al final del verso siguiente.

[v. 2400] M1792: *señor, es un anuncio el más constante* (*A Pelayo.*)

[v. 2406] PMCNJ: *Huyamos de estos fúnebres pasajes*

2410 Y si entretanto llega algún instante
de menos inquietud, agradecida
dará Dosinda a tan heroico amante
la apetecida mano.

ESCENA UNDÉCIMA

Pelayo, Dosinda, Ingunda, Rogundo y Suero

Pelayo *(a Suero)*
¡Tierno amigo,
nuestro libertador! Corre a abrazarme.

Suero
2415 Ya todo está en quietud. Los agarenos,
que huyeron asombrados del combate,
van ya lejos del puerto. Sus galeras
les dieron un asilo, y los cobardes
salvan, favorecidos de los remos,
2420 el resto de sus vidas miserables.
Pero también se sabe que Munuza,
para poder mejor asegurarse
en sus viles ideas, ha pedido
socorro a los soldados que se esparcen
2425 por las costas de Asturias y Vizcaya.
Ellos vendrán sin duda a este paraje
con el primer aviso; y pues nosotros
pudimos redimir de tantos males
vuestra ilustre persona y nuestras vidas,
2430 vamos, aprovechando estos instantes,
a buscar otro asilo más seguro,

[v. 2413] M1972: *la apetecida mano. Pelayo. ¡Tierno amigo,* (*A Suero*). En PMCNJ, la acotación en el margen.

[*Escena undécima*] PBNE, PMCNJ y M1792: *Escena última*

[v. 2420] M1792: *el resto de sus vidas execrables.*

[v. 2421] PBNE, PMCNJ y M1792: *Pero, señor, se sabe que Munuza*

[v. 2426] PMCNJ: *Ellos vendrán sin duda a este pasaje* (el *pasaje* por *paraje* se da en esta versión también en v. 2406).

donde la libertad que aquí renace
se afirme con acciones valerosas.

Dosinda
¡Oh, feliz día! ¡oh, día memorable!

Fin de la tragedia

[v. 2432] Es mucho lo que va de la *virtud* a la *libertad.* Salvo C1832, que dice *donde la virtud que aquí renace,* todos los testimonios (PBNE, PMCNJ y M1792) dicen *la libertad*. Pudo *la virtud* figurar en el manuscrito que manejó Cañedo, o quizá fue Cañedo quien decidió que en 1832, en plena década ominosa y represión absolutista, era más prudente terminar hablando de *virtud* que de *libertad*. En todo caso, no es ésta la razón de peso para modificar su versión: *virtud* hace el verso hipométrico y estropea el patrón acentual, recayendo el golpe de voz en la quinta sílaba cuando ha de recaer en la sexta y octava; y si se corrigió el verso, no se haría para empeorarlo. De modo que *libertad,* y no *virtud,* es la lectura correcta.

[v. 2434] PBNE: *¡Oh, día feliz!, ¡oh, día memorable!*

[*Fin de la tragedia*] Falta esta marca en M1792. En PMCNJ y PBNE, simplemente, *Fin*.

EDICIONES TREA
ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
Colección Piedras Angulares

www.trea.es

Este volumen acoge la primera edición crítica de *El Pelayo* de G. M. de Jovellanos (1744-1811), una tragedia escrita en 1769, corregida en 1771-1772 y lista para imprenta en 1773, que no vio la luz hasta 1832, debido a que Jovellanos desistió de publicarla tras un encontronazo con la censura. No obstante, él mismo dirigió un montaje en Gijón en 1782, diez años antes de que Luciano Comella plagiara y alterara la obra, representándola y publicándola como *Munuza* en Madrid en 1792.

El Pelayo es el primer proyecto literario de envergadura de Jovellanos, y supone su decidida participación en una pionera política cultural, que pretendía dotar a la escena española de un repertorio acorde con los referentes literarios europeos contemporáneos, con los modernos presupuestos estéticos neoclásicos y con los parámetros ideológicos de la Ilustración.

Al calor del *celebrare domestica facta* horaciano, Jovellanos aborda la materia pelagiana a partir de la rebelión de Pelayo y los gijoneses contra Munuza y, en constante tensión con la Historia y la preceptiva literaria, construye un discurso de implicaciones políticas y éticas que fija aquel momento para el imaginario colectivo como el de los «principios de la restauración de la patria», cuyos derechos inalienables había conculcado el tirano.

De todo ello se da cuenta en la extensa introducción a cargo, como la edición, de Elena de Lorenzo, directora del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo. El nuevo texto de *El Pelayo,* acompañado de los varios prólogos y notas que Jovellanos escribió para la obra y de su contestación al anónimo censor, se fija a partir del cotejo de la primera edición de 1832 con los manuscritos de la Biblioteca Nacional de España y el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón, y con el *Munuza* de 1792 (una edición deturpada, pero cuya base es la versión primitiva del propio Jovellanos).