



**René Andioc**

## **El Dos de Mayo de Martí**

«Y si éste es el bosquejo, ¿qué tal sería el quadro?»

Del nueve al dieciocho de julio de 1813, a las pocas semanas de haberse retirado los franceses de la Villa y Corte, se estrenó con éxito en el teatro del Príncipe una obra nueva patriótica calificada de tragedia por su autor, Francisco de Paula Martí, e intitulada El día dos de mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoíz y Velarde. Emilio Cotarelo le dedicó un párrafo elogioso en su Isidoro Máiquez; a mediados de este siglo, F. D. Klingender la consideraba «by far the most significant» de entre las entonces representadas<sup>1</sup>, y en fecha mucho más reciente, Manuel Larraz, historiador del arte escénico durante la Guerra de la Independencia, no vacila en escribir que por su fidelidad a los acontecimientos que en ella se evocan, dicha tragedia se acerca ya a nuestro «teatro-documento» contemporáneo<sup>2</sup>.

El objeto de esta obra, por propia voluntad del autor expresada en un vibrante prólogo<sup>3</sup>, es «perpetuar la memoria de la perfidia francesa y el heroico esfuerzo y noble patriotismo de los habitantes de Madrid, que supieron los primeros hacer frente al tirano»; incluso -126- desea Martí que «la tragedia de este día» (se refiere a los acontecimientos, no

a la misma obra) se mande representar «por ley [...] todos los años el día 2 de mayo en todos los teatros de España», anticipándose en cierto modo a la Historia que convirtió aquella fecha en fiesta oficial, hasta que se mostró preferencia, como es sabido, por otra más canicular. De manera que la pieza se presenta como un «pequeño bosquejo» cuyos materiales recogió el autor aquel mismo día «en las plazas y calles de Madrid por sus propios ojos»; «¡No me lo han contado! -prosigue- yo, yo mismo presencié la horrorosa escena y noté las medidas adoptadas por el tirano [...] Todo cuanto se representa en esta tragedia son hechos ciertos y positivos, sin que para su adorno haya tenido necesidad de recurrir a las licencias que permite el arte en estas composiciones». Un Argumento de unas ocho páginas evoca brevemente los antecedentes históricos inmediatos del estallido, acreditando la tesis de la provocación urdida por Murat con el lance del coche delante de Palacio para castigar los insultos sufridos el día anterior por parte del pueblo madrileño, luego el consiguiente enfrentamiento del ejército y del «pueblo baxo» en «todas las calles principales y plazas», y por último las represalias consistentes en detenciones de sospechosos y su sacrificio en el Prado. Examinemos dónde y cómo se representan en la tragedia «los acontecimientos más notables de este infausto día».

Los artistas contemporáneos suelen elegir cuatro momentos esenciales, con los correspondientes escenarios, entre los muchos que se sucedieron en tan limitado tiempo: la conmoción suscitada ante Palacio por la noticia de la salida inminente del Infante (o de los Infantes), la lucha en la Puerta del Sol, la defensa del Parque de Artillería, y las represalias, cuatro temas, pues, que forman parte «de la iconografía de la guerra de Independencia»<sup>4</sup>; un mes antes del estreno de la obra de Martí, Tomás López Enguádanos<sup>5</sup> grabó cuatro estampas, anunciadas en el Diario de Madrid de 11 de junio, con el título general de Día dos de mayo de 1808 en Madrid -127- -que es también el de la tragedia-, las cuales recogen esos cuatro episodios relevantes; en noviembre de 1814 se publicó otra serie dibujada por Ribelles muy parecida a la anterior; a finales de abril de 1814 se vendía en Madrid<sup>7</sup> un grabado de Zacarías González Velázquez y Juan Carrafa intitulado Horrible sacrificio de inocentes víctimas..., en que se describen las distintas etapas o modalidades de la represión en el Prado; por su parte, Sagardoy y Eusebi recogieron con mayor ingenuidad en el diseño las ejecuciones de la Montaña del Príncipe Pío, las cuales también aparecen en la parte inferior de una estampa anónima dedicada a la muerte de Joaquín Murat sentenciado en Pizzo<sup>8</sup>; y por último, se ha dicho también, no sé si con seguridad aunque cuando el río suena, agua debe de llevar, que el mismo Goya pintaría, además de los dos cuadros célebres de El dos de mayo y Los fusilamientos, otros dos «que representaban el alzamiento ante Palacio y la defensa del Parque de Artillería»<sup>9</sup>.

Martí, a pesar del reparto en tres actos escasos de su tragedia, sitúa los cuatro momentos clave de aquella jornada en los mismos sectores de la Villa, casi por el mismo orden que el observado en la serie de López Enguádanos, y con unas modalidades que le impone la intriga, en particular en el acto tercero y último, y son las siguientes: en el acto primero el teatro representa el Palacio que habitaba Godoy junto a doña María de Aragón, cuya puerta estará en el foro, y a cada bando un

cañón y la mecha encendida. Habrá dos centinelas a las puertas y tropa de infantería con las armas arrimadas a la pared.

-128-

Este edificio no es de ninguna manera el ostentoso palacio de Buenavista, como afirman Cotarelo y Mori<sup>10</sup> y, después, Klingender<sup>11</sup>: el de Buenavista (hoy Cuartel General del Ejército) fue comprado por la Villa a los herederos de la duquesa de Alba y regalado al Príncipe de la Paz efectivamente, pero éste no llegó a ocuparlo, según Mesonero<sup>12</sup>, y por otra parte, como es sabido, se levantaba a muy poca distancia de la calle de Alcalá, a la altura de la Cibeles; la fachada -pues de fachada se trata- que describe la acotación de Martí es en realidad la del «elegante edificio que tiene su entrada contigua al convento de doña María de Aragón» y realizó Sabatini<sup>13</sup>, ocupándolo el conde de Floridablanca, luego el propio Godoy, y por último Murat, el cual sale precisamente de él en compañía de Gruchí (Grouchy) y Negrete; por ello dice el héroe Sebastián en la escena sexta que «están cerca / de aquí las caballerizas / de Palacio»; es decir que el lugar de la acción («La escena se representa en las calles de Madrid», según reza la nota general que sigue al reparto) es la subida de la entonces llamada calle Nueva, hoy de Bailén, más exactamente el chaflán de la esquina a la Plaza de doña María de Aragón, actualmente de la Marina Española, a poca distancia del Real Palacio; ésta es la razón por la cual, al advertir que llega «desde el palacio» un edecán herido, el lugarteniente del Emperador mira «hacia los bastidores de su izquierda»<sup>14</sup>, en dirección al lugar donde suena el primer alboroto del 2 de mayo; y el moribundo cuenta con entrecortada voz cómo le dio una puñalada un manolo que quería cortar los tirantes a las mulas del coche del Infante y de la Reina de Etruria<sup>15</sup>; a ese manolo también lo representa López Enguñados en plena acción, con un jinete que le quiere tirar «un sablazo a la cabeza» como en la tragedia<sup>16</sup>; la escena la enfoca el grabador desde la -129- misma calle, la calle Nueva, aunque más cerca, naturalmente, de Palacio, y la leyenda que lleva la estampa acoge como el Argumento de Martí la tesis de la provocación tramada por los franceses<sup>17</sup>. Esta histórica escena multitudinaria representada por López Enguñados ante Palacio y de la que en la tragedia sólo se tiene noticia indirecta, por los numerosos disparos y voces procedentes de entre bastidores, la va a trasladar, o por mejor decir, extender, el dramaturgo al lugar de la acción de su acto primero, haciendo que llegue «mucho pueblo alborotado» desde la dirección del tumulto<sup>18</sup>, para responder a la indudable expectación de un público que desde decenios atrás había mostrado su afición a la representación de batallas en las tablas; y en efecto, la primera acotación de las varias que rigen la interpretación de los cómicos recuerda una de tantas de Comella o de Zavala, el cual contribuyó con varias comedias a la exaltante empresa patriótica:

Manda el ejercicio, cuyas evoluciones hará la tropa; y después de la descarga de fusilería, a que corresponden igualmente desde adentro, disparan el cañón de la izquierda del actor por donde inmediatamente sale la gente del pueblo, y arman una reñida pelea sin tiros.

De este pueblo se hablará más adelante, así como de las condiciones de la lucha.

-130-

El decorado del acto segundo «representa la vista de la casa de Monte León, en donde estaba el Parque de Artillería, que se reduce a una sola puerta grande en el foro, con un medio punto en la parte superior, el qual tiene una rexa cuyos radios salen del centro, y un gran patio, en que se verán dos cañones»; una vez más, se trata de una escena callejera (los protagonistas están «a la parte de afuera de la puerta»), y la descripción del conjunto arquitectónico corresponde exactamente a lo representado por López Enguñanos en el grabado segundo de la citada serie del Día dos de mayo de 1808 en Madrid. En éste aparece sólo un cañón, si bien reza la leyenda que se situaron cinco, y los artilleros de Martí, por su parte, sacan dos escasos, «con que se enseñó el ejercicio / a los soldados y reclutas nuevos», colocándolos como los del acto primero «mirando a los bastidores»; la histórica mezcla de militares y paisanos queda puesta de manifiesto en ambas obras, y a las madrileñas de la estampa que «distribuyen cartuchos y municiones»<sup>19</sup> corresponde en la tragedia la Maricona que «lleva cartuchos en el enfaldo y los va repartiendo a los del pueblo al paso que los necesita»<sup>20</sup>; en cuanto a la muerte de Daoíz y Velarde, hay alguna discrepancia entre las dos obras, pues contra lo habitualmente admitido, es el primero quien expira antes en la tragedia a manos de un soldado francés («¡Sacré matin! Bugre español fripón») <sup>21</sup>, mientras su amigo cae inmediatamente después al tratar de castigar el «asesinato fiero» cometido gracias a la alevosía del oficial enemigo; pero la actitud de éste, «con un pañuelo blanco puesto como bandera en la espada»<sup>22</sup> (en «señal de paz», agrega por su parte la leyenda) es rigurosamente idéntica en la estampa y en el drama<sup>23</sup>.

-131-

A diferencia de los anteriores, el acto tercero tiene mayor complejidad ya que en él no se mantiene la unidad de lugar; a partir de la escena segunda, «el teatro representa la puerta del Sol», sin más pormenores, pero no se trata ya de la pelea entre los patriotas y los mamelucos (cuya compañía «ha perecido quasi toda», según el parte de Gruchí)<sup>24</sup>, sino de los preparativos para las represalias y de la circulación de las patrullas que detienen a los sospechosos; ¿cómo se podía identificar en un decorado aquel típico sector de la Corte? Por uno de los dos o tres monumentos que entonces lo adornaban, y eran la iglesia del Buen Suceso, esquina a Alcalá y Carrera de San Jerónimo, la Casa de Correos, hoy Presidencia de la Comunidad de Madrid, y, aunque más bien ya en la calle Mayor, la iglesia de San Felipe el Real; de manera que puede suponerse que el decorado de la tragedia de Martí era parecido al paisaje urbano del grabado tercero de la serie de López Enguñanos, o de otro análogo de principios del XIX<sup>25</sup>, con los dos primeros edificios representados respectivamente al fondo y a la derecha. Sin embargo, en la escena novena y última del acto primero, después de una breve escaramuza que opone al pueblo vencedor y a unos pocos soldados que vienen persiguiendo a Ginesillo, y mientras «suenan los cañones con más frecuencia, a varias distancias», éste enumera los

principales focos del tumulto empezando por la Puerta del Sol y se entabla el siguiente diálogo:

Sebastián Dime, Ginés, ¿dónde suenan  
tan terribles cañonazos  
que estremecen a la Tierra?

-132- Ginesillo Por todo Madrid, amigo:  
particularmente en la puerta  
del Sol, calle de Atocha;  
en la plaza; en la plazuela  
de Antón Martín y en el Prado.  
Las calles y callejuelas  
todas las tienen cogidas,  
y al que saca la cabeza  
por puertas y por ventanas,  
o al que en la calle se encuentra  
le tiran una descarga,  
y patas arriba queda,  
sin que de ello se liberten  
viejos, niños ni doncellas,  
frayles, clérigos ni nadie.  
Las calles sembradas quedan  
de cadáveres y gentes  
que están dando las postreras  
boqueadas; pero entre ellos  
algunos franceses entran,  
que los nuestros en desquite  
hacen caer como brevas...

Así pues, por no poder representar, sin caer en una monótona reiteración, la pelea de la Puerta del Sol después de la de Palacio (o del epílogo de ésta), Martí sustituye el espectáculo de la lucha por una «clásica» relación -que la llamada «pantomima» del actor debía de hacer muy gráfica-, destacando la importancia de aquel escenario del enfrentamiento entre patriotas y opresores; y digamos de paso que la muerte de los que se asomaban a las ventanas no es invención del dramaturgo, como lo prueba la documentación reunida por Pérez de Guzmán<sup>26</sup>.

-133-

Tras dos mutaciones de calle, a las que nos volveremos a referir, se pasa en el acto tercero de la Puerta del Sol después de concluida la pelea, como queda dicho, a las escenas de represalias en el Prado; y en este caso, conviene tener a la vista el cuarto grabado de la serie de López Enguídanos, intitulado «Asesinan los franceses a los patriotas en el

Prado», para que resalte más la sorprendente similitud entre el paisaje estampado por el artista y el decorado de la tragedia tal como lo describe la larga acotación de Martí; leámosla:

Vista del Prado. Al frente, en lo más lejos del foro, se verán los árboles de la subida de San Jerónimo, y entre ellos el canapé [sic] del paseo, delante de cuyas verjas habrá algunas personas de las que van a pasar por las armas, a la parte de la derecha de la scena, en donde irán llevando a todos los que vayan de nuevo entrando en la scena conducidos por las patrullas, los cuales los van presentando a la comisión militar, que se compondrá de Lalande y otros tres oficiales, y estarán colocados en pie en medio del teatro junto a la embocadura. Al lado izquierdo de la scena se ve la fuente de Neptuno, y al derecho fusiles puestos en pabellón y algunos soldados franceses, unos con armas y otros sin ellas.

En la estampa de López Enguñados aparece claramente entre los dos árboles grandes del primer término la extremidad del llamado canapé del Prado, larga paredilla baja que separaba el paseo propiamente dicho y las posesiones reales, y en la que se sentaba la gente, utilizando como respaldo la verja que la remataba<sup>27</sup>. Hacia esta verja se dirigen las distintas patrullas procedentes del casco urbano con los detenidos a cuyos compañeros de infortunio se está fusilando detrás de ella, en el llamado campo de la Lealtad o de los Mártires, el cual puede verse gracias a la supresión arbitraria de la copa de dos arbolitos; la subida a la iglesia y monasterio de San Jerónimo, sitios detrás del actual museo del Prado (entonces destinado a Ciencias -134- Naturales), empezaba a la altura del ángulo inferior derecho de la estampa. Los «fusiles puestos en pabellón» y los soldados descansando con armas o sin ellas se advierten en esta misma parte, y a la izquierda se levanta la soberbia fuente de Neptuno. La famosa comisión militar, presidida por Grouchy, tenía sus sesiones en el «Principal» situado en la Casa de Correos<sup>28</sup>, y por lo tanto, naturalmente, no la representó el artista; por otra parte, si nos referimos al famoso bando bilingüe de Murat, dicha comisión no se reunió hasta la noche («nuit», en francés); Martí, buen conocedor del texto de dicho bando, ya que lo reproduce íntegro al principio del acto tercero, convierte la palabra «noche» en «tarde» («Artículo I: El general Grouchy convocará esta tarde la comisión militar»)<sup>29</sup> para soslayar el anacronismo de la reunión de aquel tribunal en la tarde del día dos en su obra; además, también aprovechó, según se infiere de su acotación, todo el espacio escénico disponible para separar al máximo la comisión, colocada «en la embocadura», y las víctimas que están esperando «en lo más lejos del foro». A cambio de estas precauciones, que trataban de atenuar las distorsiones impuestas a la verdad histórica en lo que a tiempo y lugar se refería, Martí conseguía una mayor intensidad emocional poniendo a la vista en un mismo espacio al alto mando responsable del crimen y a sus víctimas, realizando así una especie de escorzo sintético fácilmente captable por el auditorio, al que por último se le ofrecía un simbólico desquite con la muerte del oficial Lalande, jefe de la despiadada

comisión, a manos de la viuda de un recién fusilado. Pero por otra parte, la lectura, por el ayudante Dovart, en la misma Puerta del Sol y a una hora indeterminada pero posterior a la pelea, del bando de Murat en que se manda convocar a dicha comisión<sup>30</sup>, bastaba para la verosimilitud histórica y atenuaba -135- en cierto modo anticipadamente las ulteriores distorsiones que hemos puesto de manifiesto, ya que todo el acto tercero es consecuencia lógica de dicho bando. En efecto, al ritmo de las patrullas que, igual que en la obra de López Enguñanos, se van sucediendo en el escenario a partir de ese momento como consecuencia de lo antes mandado por la autoridad suprema francesa, se va a pasar gradualmente del centro, en que se tomaron las decisiones, a la periferia, en que se ejecutaron, de la Puerta del Sol al Prado, por medio de varias calles sin identificar<sup>31</sup>, y el sentido de esta «marcha» nos lo -136- van indicando regularmente los personajes («En patrullas repartida / harás que salga la tropa / con la orden de que a todos / los que con armas se cojan / al Prado se les conduzca»; «Anda al Prado, futre, anda»; «Alons, al Prado, fripón»; «...éste viene conmigo / al Prado a ser fusilado»; «¿Por todas partes has visto / cuántos presos hacia el Prado / llevan?») e incluso los movimientos de las patrullas, las cuales -al menos cuando lo menciona la acotación- se desplazan de la izquierda a la derecha<sup>32</sup>: este sentido es también el que siguen todos los grupos de soldados y paisanos (jinetes, patrullas con presos) que cruzan el paseo del Prado en el cuarto grabado de López Enguñanos, desplazándose desde una parte ocultada por la mole de la fuente de Neptuno y que no puede ser sino la salida de la Carrera de San Jerónimo, por donde se venía de Sol, hacia el lugar del suplicio situado detrás del canapé. Hay más parecidos aún a este respecto entre la estampa y la tragedia; no hablemos de la brutalidad de la soldadesca con los detenidos (malos tratamientos, culatazos, empujones), pues consta históricamente y era natural que se reflejara en ambas obras, ni de las ejecuciones propiamente dichas, cuyas horribles modalidades son notorias y se describen tanto en el Argumento de Martí como en el grabado y su leyenda: disparos al montón, cadáveres desnudados, etc., y examinemos sólo la escena novena del acto último; en ella aparece una patrulla que saca atado a Don Luis, tratamiento que define al personaje como perteneciente a la clase media (al «pueblo medio», escribe el autor en el reparto, para diferenciarlo del «pueblo baxo»); detrás sale doña Antonia, la esposa, «en traje de casa, pero muy decente, y sin mantilla, algo desaliñada», la cual «se pone delante» suplicando «con sumisión» al cabo que suelte «a ese infeliz», cuya culpabilidad se reduce a llevar según acostumbra un cortaplumas en la cartera; unos momentos después reitera su ruego ante el jefe de la comisión, poniéndose «de rodillas y esforzando la expresión quanto sea posible»; en vano, naturalmente. -137- La misma escena se nos ofrece en el medio de la estampa de López Enguñanos: un preso en actitud de llevar atadas las manos por detrás, con casaca (de la que se ve la parte superior) y sombrero de picos; una mujer también «algo desaliñada» y desprovista de mantilla, señal de que el lance la cogió desprevenida y salió a la calle sin la típica y obligada prenda, arrodillada y con los brazos tendidos hacia un militar de la patrulla<sup>33</sup>. Claudette Dérozier<sup>34</sup> proponía dos fechas posibles para la realización de los cuatro grabados de la serie: «soit en 1808, pendant les quelques mois,

de juillet à novembre, où Madrid se vit libre de troupes françaises, soit entre mars 1813, date du départ définitif de Joseph Bonaparte, et le mois de novembre de la même année, puisque les répliques<sup>35</sup> anglaises de ces scènes pour paysages d'éventails datent de décembre 1813»; la del estreno de la -138- tragedia, recordémoslo, es el 9 de julio del propio año, y la del anuncio de los grabados, el 11 de junio. En tales condiciones, parece probable una leve anterioridad de la serie de López Enguñados<sup>36</sup>, a pesar de que Martí no se contentó con celebrar la retirada de los «futres», como dice uno de sus héroes, con el estreno de su tragedia (y de otras obras teatrales), sino que también grabó, ¡y en 1813!, dos dibujos de Zacarías González Velázquez intitulados Día 19 de Marzo de 1808 en Aranjuez. Caída y prisión del Príncipe de la Paz, y Día 2637 de marzo de 1808 en Madrid. Entrada de Fernando 7º por la Puerta de Atocha, fechada ésta por los artistas, y la anterior, sin equivocación posible, por Dérozier.

Muy sintomática me parece por otra parte la discriminación que establece Martí entre las motivaciones y comportamiento de los representantes de distintas capas de la población madrileña. En el reparto, el título de héroe se concede ya exclusivamente al popular Sebastián («héroe del pueblo»), y entre los llamados «actores españoles» figuran tres «del pueblo baxo» (los bien llamados Periquillo, Ginesillo y el Zurdo, nombres que suenan a protagonistas de sainetes) y otros tantos «del pueblo medio» (D. Luis, D. Pedro y D. Antonio); entre las «actrices», tres «del pueblo baxo», que son la Maricona, la Salerosa y la Roma, a las cuales, sin miedo a equivocarnos, podemos imaginar poniéndose «en jarras» a lo maja, máxime si se agrega que los franceses a quienes han detenido ellas y sus compañeros piden clemencia a los «señores manolos»; «la mayor parte son gentes de lo más despreciable de la plebe, los que llaman manolos», reza el parte de Gruchí; y otro «manolo» armado de un puñal fue el que cortó los tirantes de las mulas del coche real, según el edecán herido delante de -139- Palacio (de «populacho» habla el famoso bando de Murat). Estos protagonistas son los que están presentes en los tres actos de la tragedia y se enfrentan con los franceses en cada uno de los lances más sonados. El lugarteniente del Emperador evoca con furor «la insolencia, el descaro y la osadía de esa gente tan perversa» que se atrevió durante el alarde del día anterior a provocar a los temibles regimientos pasando entre las piernas de los caballos o encendiendo los cigarros en las mechas de los artilleros. A pesar de negarse noblemente el cabecilla Sebastián a matar a unos soldados prisioneros, la Salerosa apuñala poco después a uno de ellos que ha tenido la imprudencia de decir que «él no estar francés de verras, / que estar un pobre polaco», es decir de peor fama aún que los gabachos, y en este caso no se lo estorba Sebastián; pero este lance brevísimo, a diferencia de lo que ocurre en alguna comedia patriótica de Zavala<sup>38</sup>, no supone ninguna -140- complacencia para con el público ni tampoco recelo frente a las masas en movimiento, sino, creo yo, la simple conciencia de la cruel necesidad de una lucha desigual (así se ahorran varias vidas españolas, dice la manola). Y es que, como de todos es sabido, las clases modestas fueron las que más se expusieron durante aquella jornada. Donde lo sugiere mejor Martí por contraste es en el acto tercero, durante las varias escenas dedicadas a los registros efectuados



por las patrullas: el primer paisano a quien van a detener es «un hombre vestido regularmente con levita o frac»; no se le nombra, pero queda identificado socialmente por su vestido de «persona decente». Y, como dijera José Mor de Fuentes<sup>39</sup>, «se le encasqueta la curiosidad temeraria de ir a reconocer las fuerzas de los franceses»:

La curiosidad me lleva  
después de lo sucedido  
a ver las disposiciones  
que estos franceses indignos  
tienen...<sup>40</sup>

Más aún: él no fue a mezclarse en la lucha patriótica, sino que salió «a hacer una diligencia» y se está retirando a su casa.

Siguen D. Pedro y D. Antonio, y se entabla este diálogo:

D. Pedro Ya cesó el fatal estrago  
y podemos sin peligro  
volvemos a nuestras casas.

-141- D. Antonio No quisiera en el camino  
tener algún mal tropiezo.

.....  
hoy no me hubiera atrevido  
a salir de casa un paso;  
mas como esto me ha cogido  
en casa de mi cuñado  
desde que tuvo principio,  
porque no esté con cuidado  
mi muger me ha parecido  
irme a casa quanto antes  
.....

D. Pedro Lo mismo a mi me sucedió:  
me entré en casa de un amigo,  
y allí nos hemos estado.

Al irrumpir la patrulla, le contesta al cabo: «Nosotros siempre tranquilos, / jamás de armas usamos», y al encontrar D. Antonio a un oficial francés «bueno» alojado en casa de un vecino suyo y que se sorprende de verle fuera cuando hay «por todas partes peligro», le

contesta el español «del pueblo medio»:

Salí por la mañanita,  
y quando empezó el ruido  
estaba con mi cuñado,  
y ya que se ha concluido  
me retiro hacia mi casa.

Y mientras acaban de leer el bando de Murat y van pasando unas patrullas que maltratan a los detenidos, la reacción que atribuye Martí a los dos madrileños me parece altamente significativa:

-142- D. Pedro; Qué infamia! ¡qué crueldad!  
¡qué bárbaros asesinos!

D. Antonio; No ve usted a cuántos llevan!

D. Pedro; Vamos aprisa, amigo,  
que ya no puede sufrirse  
un proceder tan indigno.

En cambio, a un barbero, un arriero y a otro «burgués», D. Luis, les cabe distinta suerte, aunque tampoco han tomado parte en la lucha, pero en este caso se trata para Martí de mostrar ya que la represión se abate sobre el vecindario ciega e indiscriminadamente, resaltando más la crueldad e injusticia de las ejecuciones. A las tres citadas víctimas se les detiene y condena por llevar respectivamente, como si fueran armas, uno las navajas y tijeras de su oficio, otro la aguja de enjalmar y el último su habitual cortaplumas en la cartera. De la autenticidad de estos ejemplos da fe el insustituible libro de Pérez de Guzmán<sup>41</sup>, el cual cita el caso de un cirujano a quien se le cogió el estuche de cirugía, el de dos arrieros que, como el de Martí, llevaban las agujas de enjalmar apuntadas en las monteras, el de un cerrajero a quien se le encontró una lima, el de un caballero de Córdoba que llevaba un cortaplumas; un testigo presencial, Molina Soriano, cuenta cómo vio «bajar para fusilarlos cuatro esquiladores que ocupados toda la mañana a esquilarse mulas y hacer crines a los mismos caballos franceses del Retiro, salían ya con sus tijeras para retirarse a sus casas», etc. Aunque se tienen que utilizar como documentos fehacientes con alguna e incluso a veces mucha precaución, varias memorias de la época parecen confirmar que el patriotismo de los «burgueses» -143- no siempre se acompañó con una participación efectiva en la insurrección; cuando estalla ésta, el padre de Mesonero Romanos, por ejemplo, detiene al amanuense que se empeñaba en salir a la calle; la pintura del «formidable alzamiento» deja en «congoja extrema» a los familiares del futuro

escritor, y la madre añade algunas velas a la imagen del Niño Jesús; la «consternación» se hace general cuando confiesa un inquilino ser el «causante inadvertido» de un disparo contra los franceses, menudeando las recriminaciones contra aquel «desmán»<sup>42</sup>; Alcalá Galiano se puso en la calle, pero la «mala traza» de los de la cuadrilla a la que se agrega le infunde «la sospecha de que debía temerla tanto cuanto a los franceses», y «se escurre»<sup>43</sup>; conociendo «lo juicioso» de la opinión de un oficial preocupado por la desproporción de las fuerzas y la rabia popular, determinó volverse «a casa a esperar los sucesos, y si llegaba el momento de mezclarse en la refriega la gente decente y juiciosa», según advierte ya J. R. Aymes<sup>44</sup>, y allí se quedó, porque «sólo se veía en las calles paisanos furiosos, casi todos de las clases ínfimas»<sup>45</sup>. «Las gentes de clase superior -144- -prosigue- estaban asomadas a los balcones en los puestos donde no había tiroteo y desde allí viendo y oyendo procuraban enterarse de lo que pasaba. Los de nuestra calle hacíamos lo que en todas»<sup>46</sup>. A pesar del largo recorrido que hace por Madrid durante -145- aquella mañana, Mor de Fuentes tampoco se mezcla con los combatientes<sup>47</sup>. Veamos cómo se pueden matizar estos testimonios con las cifras de víctimas identificadas que aduce Pérez de Guzmán. Éste, aprovechando como es sabido una abundante documentación, calcula que fueron 408 (en realidad 409) los muertos y 171 los heridos, llegando a un total de 579 (580) víctimas<sup>48</sup>, a las que se deben añadir cuatro que se mencionan sin sumarlas a las demás. A partir de este valioso trabajo, sin llegar a vencer, ni mucho menos, las numerosas dificultades suscitadas por la frecuente insuficiencia de las informaciones recogidas acerca de cada una de las víctimas<sup>49</sup>, he aventurado, mal que bien, una breve estadística; en primer lugar, como ya escribe Aymes, ese recuento evidencia que la mayor parte de las víctimas identificadas son obreros y criados: de entre 264 de oficio conocido que consta murieron o resultaron heridos en el combate (97) o fueron arcabuceados (37), 134 son efectivamente obreros (50,75%)<sup>50</sup>; luego vienen 53 militares (20%), entre españoles y extranjeros al servicio de España, lo cual demuestra que la orden que -146- les prohibía salir de los cuarteles e intervenir en el alboroto no sólo fue desobedecida por los valientes del Parque de Artillería, sino también por otros, y el inválido llamado Esquadrón que en la tragedia de Martí manda al infierno «cerquita de una docena» de gabachos es mero reflejo de la realidad<sup>51</sup>; los funcionarios son 28, y 9 los comerciantes; -147- los campesinos, incluidos los pastores, no pasan de 7 (repito: entre los de oficio conocido). El recuento de las mujeres muertas o heridas arroja la cifra de 75, de la que unas veinte como mínimo lo fueron luchando, y diez más murieron en circunstancias ignoradas; unas 35 resultaron heridas accidentalmente, no pocas en el balcón de su casa<sup>52</sup>, particularidad que nos trae a la memoria no sólo el grabado primero de la serie de López Enguñados, en que unas madrileñas arrojan desde las ventanas de la Puerta del Sol varios objetos a las fuerzas enemigas, sino también la evocación de Mor de Fuentes, el cual escribe, en el Bosquejillo de su vida<sup>53</sup>: «Las señoras, además de tener preparadas sus macetas o floreros, iban acercando sus muebles a los balcones para tirarlo todo a la cabeza de los franceses», frase en la que quizás quepa alguna lisonja, ya que el general Gruchí -148- de la tragedia de Martí afirma en cambio gustosamente en

un parte a Murat que por no haber podido ayudar las tropas españolas al populacho, «se ha contenido el resto del vecindario y no han arrojado, como era de presumir, nada que pudiera mal tratar a los soldados desde los balcones ni ventanas, lo que hubiera causado un horrible extrago»; a no ser que intente atenuar la gravedad de la situación...

Escribe Aymes en su historia de la Guerra de la Independencia que «en la caza a los franceses, los observadores de la época se empeñaron en distinguir, para hacer hincapié en su carácter de cohesión social, a un clérigo, a un arquitecto, a un médico, a comerciantes y oficiales del ejército... Pero en realidad la distribución de los papeles está bien definida: los que combaten y los que incitan a combatir»<sup>54</sup>. El día dos de mayo de 1808 en Madrid, de Martí, parece por lo tanto a este respecto más fiel a la realidad histórica que algunos relatos contemporáneos, aunque tampoco se debe tomar al pie de la letra la parte del prólogo en que se afirma que de todo lo descrito fue el autor testigo presencial (el mito del «Yo lo vi»: véanse algunos Desastres de Goya), pues lo que probablemente no debió de ver son dos clérigos, uno secular y otro regular, detenidos juntos por las patrullas y ejecutados. Interesa advertir en efecto que son seis los eclesiásticos enumerados por Pérez de Guzmán, de los que uno murió accidentalmente, otro peleando, un tercero arcabuceado, y cuatro más (si se incluye un notario eclesiástico) resultaron heridos en la lucha; pero ninguno de ellos pertenece al clero regular...<sup>55</sup> Si el cuarto grabado de López Enguídanos parece incluir a un sacerdote (?) entre las víctimas de los franceses, no así el Horrible sacrificio..., de González Velázquez, de 1814, ni El tres de mayo, de Goya, en los que es exclusivamente un monje el que representa el estado eclesiástico. En el grabado coetáneo del lienzo, la patrulla del primer término -149- lleva sin contemplaciones a varios presos, entre los que se distingue, en una como síntesis de lo representado por Martí<sup>56</sup>, a un hombre del pueblo, algo desaliñado y con la polaina en parte desabrochada (como también suele representarla Goya en algunas escenas plebeyas, y en El tres de mayo), un burgués, con casaca y sombrero redondo, y un fraile; fraile es también el que asiste ya a la abdicación de Carlos IV entre la muchedumbre, según lo dibujó González Velázquez y lo grabó Manuel Alegre en 1813; también es monje el que ayuda a los fusilados de la Montaña del Príncipe Pío a bien morir -sin mezclarse con ellos...- en la estampa de Sagardoy y Eusebi; y si bien no bastan estos pocos ejemplos para inferir que los artistas contemporáneos se dejaron influir en su elección por los acontecimientos posteriores al mes de mayo, tampoco se puede dejar de tener presente que fue el clero regular el que se mostró durante la guerra mucho más comprometido que no el secular en la lucha contra los «ímpíos» y supo con su predicación arrastrar a las muchedumbres<sup>57</sup>, por lo que tuvo que pagar un cuantioso tributo al enemigo, y me refiero no sólo a la extinción de las órdenes religiosas, sino también a los fusilamientos, individuales y colectivos, con que el ocupante francés trató de contener su influencia, de lo que constituye un buen ejemplo la estampa de Crúa y Gamborino relativa a la ejecución de varios religiosos en Murviedro<sup>58</sup>, y que algunos historiadores consideran antecedente inmediato de Los fusilamientos de Goya. Con la sistematización a ultranza propia de las obras de su clase, la comedia Calzones en Alcolea, del afrancesado Antero

Benito Núñez<sup>59</sup>, canónigo granadino, opone un sacerdote pacifista llamado, como era de -150- esperar, don Justo, a un fanático «Fraile de San Francisco» empeñado en «vigurizar», según decían entonces, a los traidores en nombre de la fe, y que consigue seducir a todo un pueblecito, muriendo al final de un fusilazo disparado por los «buenos» franceses. El liberal Martí, por su parte, parece elegir un término medio entre la realidad madrileña de 1808 y, digamos, la nueva relación de fuerzas generada por cinco años de hostilidades: caben entre las víctimas de la represión de su dos de mayo un representante del clero secular y otro del regular, y el dramaturgo cuida bien de no incurrir en la más mínima nota de parcialidad hacia cualquiera de los dos: Ginesillo cuenta cómo de la furia de los franceses no se libran «viejos, niños ni doncellas, / frayles, clérigos ni nadie»: «...pasarán algunas patrullas -reza la acotación de la escena sexta del acto segundo- que llevan presos, los cuales hacen esfuerzos para escapar, y los franceses los maltratan; entre ellos pasarán a un frayle y a un clérigo, pero no uno tras otro, sino alternados; en la escena doce y última se repite el mismo movimiento, en orden inverso: «...habrán sacado las patrullas al Clérigo, al Barbero y al Arriero, y después al Frayle»; y por último, ambos mueren después de exhortar sucesivamente a sus compañeros a que se arrepientan de sus pecados; sólo que el fraile hace hincapié en dos aspectos de la propaganda ideológica (guerra santa y martirio: «Por defenderle [a Dios] morimos, / y seremos colocados / entre el número infinito / de tanto glorioso mártir / como habita el Empíreo»), mientras que el cura se limita a su papel de pastor, dando la absolución a sus ovejas y cayendo con ellas al disparar los soldados al montón<sup>60</sup>. Tal vez se pueda explicar de la misma manera la mención de los frailes en la leyenda del grabado de López Enguídanos, como si se tratara de compensar su ausencia de la obra propiamente dicha. En cuanto a la muerte del héroe popular Sebastián, al que el dramaturgo da un papel destacado haciendo que en su monólogo -151- final invective a los verdugos y «salga» luego de la ficción «dirigiendo la palabra al público con mucha energía», desgraciadamente desconocemos la mímica del actor que lo encarnó; pero no podemos por menos de considerarlo hermano del descamisado de Goya que, con los brazos en alto, parece dirigirse a sus verdugos entre desesperado y rabioso<sup>61</sup>. Goya, que se inspiró varias veces en obras teatrales, ¿asistiría a una de las representaciones de la tragedia de Martí, a pesar de su sordera? Probablemente nunca lo sabremos. Lo cierto es que ambas obras, el «bosquejo» del dramaturgo y grabador, y el cuadro del pintor aragonés, coinciden en exaltar la actuación del «pueblo baxo» madrileño, por quien el día dos de mayo memorable ha de ser en todos tiempos.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

