

HEROÍSMO FEMENINO, MEMORIA Y FICCIÓN: LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

Ana Rueda
University of Kentucky

El levantamiento del pueblo español en 1808 ante la ocupación francesa supone, como estallido de furia patriótica, un hito en la historia de las revoluciones. La Guerra de la Independencia (1808-1814), como guerra nacional de resistencia ante el empuje napoleónico, jugó un papel principal en la cristalización de los principios constitucionales de la nación y de sus territorios ultramarinos, sirviendo también de detonante a las independencias en las colonias hispanoamericanas. A esto se suma su dimensión internacional, ya que, además de la participación de portugueses y de mercenarios de diversos orígenes, la intervención de las tropas británicas decidió la victoria final para España. Historiadores como Christian Demange (*El dos de mayo, mito y fiesta nacional*) y Ricardo García Cárcel (*El sueño de una nación indomable*) nos advierten de la mitificación que ha experimentado la Guerra de la Independencia. Sin duda esta compleja guerra en que se cruzan absolutistas y liberales (con matizaciones significativas), el Ejército regular y las guerrillas (guerrillas que a veces colaboran con el Ejército), afrancesados y patriotas (dándose casos de patriotas afrancesados), compatriotas y desertores, se presta a la mitificación. La mitificación afecta de modo particular al *pathos* de la guerra y a la exaltación del heroísmo del pueblo español, cuya resistencia ante la ocupación francesa ha dado lugar, por ejemplo, a tópicos como el de una España unida en armas contra el enemigo y a comparaciones explícitas entre la resistencia heroica de Zaragoza ante el francés con la gesta numantina.¹

A efectos de este ensayo me concentraré en (a) el heroísmo femenino, que por lo general se engrandece, si bien suele quedar reducido a un apartado de la Historia con mayúscula, y (b) los Sitios de Zaragoza, ya que el conflicto bélico no discurrió de igual manera en unas zonas que en otras. La catalana Agustina Raimunda María Zaragoza Doménech, conocida como Agustina de Aragón o «La Artillera»,² se convirtió en un símbolo nacional durante el primer sitio de Zaragoza, comprendido entre junio y agosto de 1808, cuando su hazaña de disparar un cañón de a 24 ayudó a contener el avance enemigo. No obstante, su acción histórica, junto a las acciones de otras heroínas de la guerra, recibe distintos tratamientos artísticos que comentaré al hilo de la teoría del género aplicada al contexto de la guerra.³ Las obras en que nos detendremos son pictóricas y literarias, incluyendo el conocido grabado de Goya de una artillera y otras estampas del heroísmo femenino pertenecientes a *Desastres de la Guerra* (1810-1820; publicado en 1863),⁴ una novela anónima y olvidada pero significativa, *Teodora, heroína de Aragón*,

publicada en 1832, y el episodio nacional de la primera serie titulado *Zaragoza* (1874), de Benito Pérez Galdós.⁵ Interesa de modo particular examinar cómo estos artistas y escritores inscriben el heroísmo militar femenino en sus obras. Las representaciones de la guerra a través de una perspectiva de género ayudan a aclarar la participación de la mujer en una contienda que podría considerarse el preludio de la “guerra total”. En particular, iluminan el ambiguo papel de las mujeres en la formación de la identidad nacional durante la guerra. Este ensayo arguye que la celebración del heroísmo femenino en la literatura y en obras pictóricas en torno a los Sitios de Zaragoza presenta una mezcla de mensajes contradictorios en lo correspondiente a la construcción de la nación, la preservación de lo nacional y la memoria del conflicto, que difícilmente podría unificar a la nación española.

La participación de las mujeres en el combate armado se debe a que la Guerra de la Independencia exigió una movilización civil total.⁶ El concepto de Clausewitz de “guerra absoluta” ha llevado a historiadores y a teóricos de la guerra a buscar los orígenes de la guerra moderna en las guerras napoleónicas. La intensidad y las ramificaciones de éstas anticiparon lo que el General Erich von Ludendorff llamaría “guerra total” en el contexto de la primera guerra mundial. Su concepto invertía la idea filosófica de Clausewitz de una “guerra absoluta”, es decir, un acto de violencia a ultranza en el que los estados luchan hasta los extremos naturales de la guerra. Mientras que no hay definiciones contundentes de los conceptos interrelacionados de guerra absoluta y guerra total, como prueba el reciente estudio de Adam Gopnik *The First Total War: Napoleon's Europe and the Birth of Warfare As We Know It*, conviene recordar que para Clausewitz la guerra absoluta es imposible en la práctica porque la guerra está necesariamente subordinada a la política y a los sistemas sociales. Por tanto, debe entenderse dentro de los parámetros de la guerra pura y no los de una guerra real que es, por tanto, limitada. No obstante, Clausewitz concede que “war assumed its absolute state under Bonaparte” (580).

La guerra total implica la subordinación de la política al esfuerzo bélico: su teatro de operaciones no está limitado a un espacio particular, la escala de la contienda es ilimitada, poblaciones masivas son movilizadas y se convierten en el blanco limitado de las fuerzas armadas, y ni la moralidad ni las leyes internacionales pueden ejercer una influencia moderadora. Por tanto, se producen atrocidades a una escala sin precedentes, poblaciones enteras quedan devastadas, y los recursos económicos de los estados belicosos quedan exhaustos. La Guerra de la Independencia introdujo elementos de la guerra total. Tal como consigna Pérez Galdós en el episodio nacional *Zaragoza*: “Aquella era una guerra que cada vez se iba pareciendo menos a las demás guerras conocidas” (723). Óleos como *El Sitio de Zaragoza*, de Eugenio Lucas y Padilla, o *Siege and Capture of Saragossa*, de Victor Jean Adam, captan pictóricamente la falta de delimitación de la guerra total tal como se puso en práctica durante las guerras napoleónicas. Benito

Pérez Galdós ofrece también un cuadro sin delineación en el episodio nacional *Zaragoza*. El narrador se siente obligado a dar explicaciones de la imposibilidad de distinguir un suceso de otro en el tiempo y de precisar los hechos cronológicamente a favor de una descripción espacial: “Los acontecimientos, los hombres, las diversas sensaciones, se reúnen en mi memoria formando un cuadro inmenso, donde no hay más líneas divisorias que las que ofrecen los mismos grupos, el mayor espanto de un momento, la furia inexplicable o el pánico de otro momento” (714).

La Guerra de la Independencia ha pasado a la historia como una gesta mítica de una Zaragoza que no se rinde. En su *Autobiografía* (1826) José de Palafox afirma que en Aragón y Cataluña se encuentran “las primeras bases en que se fundó el heroísmo español de nuestra moderna época, que fue el lanzamiento de la voz Libertad e Independencia nacional, horror y guerra al usurpador y opresor de nuestra Patria. Y esta voz la lanzó Aragón...” (38). En la versión galdosiana, la dimensión apocalíptica del segundo sitio a Zaragoza hace que la conquista de la ciudad se deba a fuerzas que exceden el empuje del enemigo: “[un] fúnebre silencio conquistaba la ciudad” (741). La guerra convierte al reducto sitiado en un verdadero “infierno” (723), “un volcán continuo” y “una tempestad incesante” (740) en el que no quedan vestigios de lo humano y el desprecio de la materia se apodera de la ciudad: “ya no se comía” (740).

En *Zaragoza*, la gesta de resistencia heroica del primer sitio relatada por el mendigo *Sursum Corda*, en la que aún tienen cabida los intereses humanos, inclusive el gozo de exterminar al enemigo (“Aquello era matar franceses; lo demás es aire”, (Pérez Galdós 660), da paso a un segundo sitio en el que los intereses de la guerra triunfan sobre el corazón humano, lo cual remeda la guerra total.⁷ El heroísmo de La Artillera en el primer sitio, relegado a la narración secundaria del mendigo, no puede sobrevivir en una ciudad cubierta de ruinas, apilada de cadáveres e inmersa en una anarquía bélica. Es quizá esta urgencia por seguir adelante cuando las fuerzas humanas han llegado a su límite y la derrota parece inevitable –“fricción” en términos de Clausewitz– lo que conduce a los zaragozanos a llevar su defensa hasta el último extremo llegando al heroísmo. La Guerra de la Independencia acabó con la vida de aproximadamente 500.000 soldados franceses (300.000 de los cuales fueron por acción de la guerrilla, según los datos recogidos por Sabino Delgado, 268) y de cientos de miles de soldados españoles, portugueses y británicos, incluyendo voluntarios españoles y civiles que lucharon en una guerra de guerrillas.⁸ Las muertes se debieron a una combinación de los encuentros armados en sí, el hambre y la epidemia. Es en este contexto de la extenuación y de indiferencia hacia la vida en el que debemos reconsiderar el heroísmo mítico en el reducto de Zaragoza.

El llamamiento de la Guerra de la Independencia a una movilización total de la población ha sido ampliamente documentado por los historiadores. En Zaragoza concretamente, los hombres lucharon en combate, las mujeres atendían los hospitales de sangre, y los niños y frailes llevaban municiones. No obstante, las mujeres también participaban en trabajos de recomposición rehaciendo muros o construyendo barricadas y se acercaban a los cañones. Aunque su intervención no estaba prevista en el *Reglamento de Partidas y Cuadrillas* que la Junta Central publicó el 28 de diciembre de 1808, recogido por Delgado, las mujeres prestaban servicios en operaciones de combate armado, tal como lo consigna la Fig. 1, en la que se aprecia un tropel de lanceros polacos por la calle Albareda, en Zaragoza, y grupos de mujeres dirigiéndose a detener la incursión.



Fig. 1 Acción de las “bravas mujeres”

<http://www.asociacionlossitios.com/bravazaragozana.htm>

Investigaciones recientes (Hanley, Goldstein, Kelly, Outram y Gutwirth) aducen que la guerra es uno de los espacios clave en los que las identidades de género se articulan y se negocian. De ahí que manifestaciones culturales de la guerra y de la mujer en ese contexto iluminen cómo se construye la nación a través la participación femenina en eventos históricos, tales como los sitios de Zaragoza. En 1808 las españolas escribieron apasionados manifiestos animando a otras mujeres a pelear contra “el sacrílego robador de nuestro amadísimo Fernando” porque en España “hasta las mujeres estamos armadas contra él y aprestadas a derramar toda la sangre” (García Cárcel 170). Tales proclamas solían templarse con consejos conservadores de los gobiernos locales que instaban a las mujeres a quedarse en casa, hacer vendas, no sucumbir a las modas extranjeras, usar la modestia para proteger su sexualidad y rezar por la victoria. Así el 13 de junio de 1808, Palafox dedicó uno de sus bandos a las aragonesas: “un vasto campo se abre en que podéis manifestar vuestro amor à (sic) la patria”, con lo cual se refería a confeccionar uniformes para el ejército (Lafoz Rabaza 226). No obstante, los sitios de Zaragoza

rompieron la división entre esfera pública y privada que en las guerras tradicionales relega la participación de la mujer a espacios alejados de la acción militar. Como los hombres, las zaragozanas se alzaron en armas y barricaron calles y casas, forzando así a las tropas francesas a una lucha que les obligaba a conquistar casa por casa.

El 3 de julio de 1808, Agustina de Aragón se hizo legendaria al agarrar el botafuego de las manos de un artillero muerto y disparar el cañón cuando los franceses avanzaban por El Portillo, una de las puertas de la mal defendida ciudad. Durante el sitio de Zaragoza, Agustina servía con otras mujeres abasteciendo las guarniciones con comida para los soldados y agua para los cañones, pero abandonó su rol de apoyo a la guerra desempeñándose como combatiente y exhibiendo tanto coraje como sus compatriotas varones. Después de la Guerra, Agustina luchó en Tortosa, Arapiles y Vitoria como capitán de artillería en uniforme militar y adquirió rango militar con paga y pensión (*Nueva Enciclopedia Sopena* 1180).



Fig. 2. Agustina de Aragón, Marcos Hiráldez de Acosta

<http://www.asociacionlossitios.com/programa3.06.htm>

El comandante Palafox, que fue testigo presencial de la hazaña de Agustina durante el primer sitio a la ciudad, aprovechó el momento para construir una heroína que simbolizase la derrota épica de los franceses en Zaragoza y la cristalización del nacionalismo español. En el cuadro de Hiráldez de Acosta (1871) (Fig. 2) Agustina, con falda amarilla y corpiño rojo, instiga a los hombres a la acción. Como icono del heroísmo femenino, aparece casi invariablemente retratada o descrita con su cañón en escenas heroicas que sugieren la totalidad de la guerra revolucionaria (Cf. Aguado Bleye 499).⁹

Además de la legendaria Agustina de Aragón, destacan otras heroínas militares, entre ellas la Condesa de Bureta (Fig. 3), Manuela Sancho y Casta Álvarez (Fig. 4); esta última conocida por su técnica guerrillera de utilizar una bayoneta atada a un palo.

«Amazonas» femeninas

Como vemos por este pequeño muestrario, abundan los casos de mujeres excepcionales que combatieron en la Guerra de la Independencia sin camuflar el hecho de que luchaban como tales, lo que dio lugar a una profusión de representaciones en la literatura y en las artes visuales. Diego Saglia afirma que “The literary representations of these real-life heroines successfully combined a long tradition of Amazons and warrior women with stereotypes of Spanish femininity such as its extreme physical nature, passion, and exaggerated reactions” (7-8).¹¹ Carlota Cobo, hija de Agustina de Aragón, publicó en Madrid en 1859 unas memorias tituladas *La ilustre heroína de Zaragoza o la célebre amazona de la Guerra de la Independencia*, que ejemplificaban esa mezcla de ardor guerrero y feminidad.¹²

La protagonista de *Teodora, heroína de Aragón*, compleja novela histórica mezclada con las memorias y el género epistolar, que se analiza más adelante, tiene ecos de la figura de Agustina como “amazona”, tal como la inmortalizara Cobo y, en general, el imaginario colectivo. Teodora personifica “la inocencia desvalida” en una escena temprana en la que dos soldados franceses la persiguen, pero se va redefiniendo como “inclinada a los ejercicios varoniles” (65) para lo cual se manda hacer “un tra[j]e de hombre” (183). Esta caracterización no quita, sin embargo, para que se cubra de valores de virtud doméstica. Teodora empuña las armas con desembarazo y se erige heroicamente en defensora de la patria, sin dejar nunca de ser un modelo de finura, gracia y donaire (Cf. Rueda 369).

Estas figuras de guerrilleras con altos índices de feminidad alteran la zona de combate, que según Hanley suele ser pronunciadamente masculina,¹³ y proyectan una imagen de gran inestabilidad. “At a narrative level —afirma Saglia— Romantic images of Spanish military heroines function both as celebrations of the all-pervading patriotism of their nation, and as disturbing images of a world of inverted roles” (10). Estas Agustinas de Aragón relegaron el papel subordinado de la compañera virtuosa y reconfortante, apropiándose de puestos que hasta entonces habían estado reservados a los hombres. Con ello, amenazaban el retorno a una situación de normalidad anterior a la guerra, que incluía la expectativa de comportarse como madres y esposas dedicadas, abnegadas y trabajadoras.



Fig. 5 Agustina de Aragón

www.terra.es/personal4/filomenas/agustinadearagon.htm

El óleo de Gálvez (Fig. 5), inspirado en la heroica Agustina de Aragón, ofrece una codificación romántica de la feminidad belicosa. La artillera posa junto al cañón en un espacio natural en las cercanías a los sitios de Zaragoza, ambientación que si bien no la niega la historia, ya que la guerra continuó en campo abierto, es incongrua para situar la acción de Agustina en El Portillo. La figura femenina, por tanto, es y no es Agustina. A esta ambigüedad hay que añadir un difuminado en cuanto a la demarcación de ámbitos. La figura femenina es el foco central de una forma orgánica que funde a la guerrera a su arma. El botafuego —una rama de árbol— se sugiere como una continuación de la naturaleza concebida como un todo orgánico, pero que a la vez es parte de una tecnología de la guerra en tanto que traza la trayectoria destructiva del inminente disparo. El cuerpo de la heroína se apropia simbólicamente del espacio militar (un campo de solvencia masculina): sus brazos envuelven con suavidad el cañón mientras que el contorno de sus caderas se adapta a la rueda del cañón, encadenando así su figura —y su sexualidad— a una representación iconográfica de la mujer-guerrero que es a la vez sensual y beligerante. Esta Agustina representa el ideal femenino de domesticidad y, al mismo tiempo, personifica principios nacionales como el honor español a través de su indumentaria; de nuevo, falda amarilla y corpiño rojo. Su pose entre recatada y seductora junto a una pieza de artillería de gran alcance destructivo dramatiza las fantasías de España como bastión de la virtud y también los temores de violencia sexual que surgían de la invasión extranjera en el territorio nacional.

Por tanto, el heroísmo de esta figura se articula sobre polaridades irreconciliables: es virginal y maternal, privado y público, doméstico e insumiso, plácido y beligerante, orgánico si bien sujeto a una construcción ideológica de España como nación que formula la guerra en términos de una imagen natural. El óleo proyecta una concepción de lo nacional a través de un ejercicio de persuasión que, sin

embargo, no puede reconciliar las fuerzas internas destructivas de España (tensiones entre lo regional y lo nacional, el absolutismo y el liberalismo, el patriotismo y la traición a la patria) ni tampoco ofrecer una solución gubernamental que calme los ánimos. La enigmática figura dramatiza estos extremos irreconciliables mientras nos recuerda lo lejos que estaba España de ser un país unido, siquiera en armas, en este momento de su historia.

Como ejemplo de heroísmo femenino el cuadro de Gálvez revela un patriotismo cerrado y desfasado con respecto a las Cortes, que se reunieron en Cádiz en plena Guerra (1812) para redactar la primera Constitución española, aún considerada una de las más modernas y liberales del mundo. El patriotismo apasionado y la belicosidad que proyectan las Agustinas que se plasmaron en obras pictóricas y literarias en torno a las hazañas de los zaragozanos corren así el peligro de ligarse a una forma de guerra absoluta que se encuentra lo más alejada posible de los principios de la Constitución gaditana. Y sin embargo, este documento de legislación progresista podría haber sido concebido sin las hazañas heroicas de mujeres que lucharon como Agustina. Si la Guerra de la Independencia fue, como hemos señalado, tanto una revolución contra el invasor como una guerra nacional empeñada en restaurar la monarquía, resulta sumamente irónico que la libertad por la que Agustina y sus compatriotas lucharon fuera negada con el poder absolutista que Fernando VII reinstauró al recuperar el trono.

En la serie *Desastres de la Guerra* Goya (1746–1818) dedica muchos de los 82 grabados a la participación femenina durante la Guerra de la Independencia y los efectos de éstas en las mujeres. La guerra absoluta —o total, si se acepta la persuasiva tesis de Gopnik— da forma a estos grabados. *No quieren* (Fig. 6), *Ni por esas*, *Amarga presencia*, *Ya no hay tiempo*, y *Las mujeres dan valor* muestran a mujeres repeliendo el acoso sexual y la incursión enemiga a través de formas indirectas de resistir la ocupación. Las imágenes de mujeres asaltadas físicamente por tropas francesas eran explotadas por los españoles como estímulo para resistir la invasión. De modo paralelo, imágenes de españolas empuñando armas y resistiéndose con fiereza eran explotadas por los franceses para justificar la ocupación como una presencia civilizadora sobre un pueblo bárbaro.



Fig. 6. *No quieren* (www.eeweems.com/Goya) Fig. 7. *Y son fieras* (www.almendron.com)

El grabado *Y son fieras* (Fig. 7), donde la ambigüedad de la palabra “fieras” otorga a las figuras representadas las cualidades equívocas de luchar con fiera ejemplar —si atendemos a su función adjetiva— o de ser fieras salvajes incontroladas (en su función nominal), muestra a varias mujeres conteniendo el ataque de las tropas francesas. Si bien la leyenda de la figura 7 pudiera estar designando tanto a las mujeres que luchan como fieras como a los soldados invasores, que también han perdido la calidad de lo humano arremetiendo contra mujeres y niños, hay que notar que en la serie *Desastres de la guerra* destaca la práctica de trabar dos imágenes a modo de tándem, o incluso imágenes múltiples, a través de los textos acompañantes. Teniendo esto en cuenta, la cópula “y” engarza estos dos grabados sintáctica y visualmente, reforzando la lectura de que el atributo “fieras” se refiere al mismo sujeto de la figura 6 (“ellas”), extendiendo de esta manera las diversas respuestas de las mujeres frente a la invasión. La figura más destacada por su posición central, descalza y sin abandonar su función tradicional de proteger a su hijito con un brazo, usa el brazo derecho para atravesarle a un soldado francés con una lanza. Otra se retuerce de dolor en el suelo mientras empuña un cuchillo. Y otra se dispone a lanzar una piedra contra el enemigo. Como observa White, las figuras femeninas en los grabados de Goya están haciendo más que matar franceses; están describiendo las condiciones bajo las cuales las mujeres participaron en la esfera tradicionalmente masculina del combate (267). Lucharon, como Agustina, cuando no quedaban hombres en el campo de batalla y cuando tenían que proteger a sus hijos y su pureza sexual.

Y son fieras, sin embargo, es una imagen ambigua en relación a cuestiones de género porque las figuras femeninas están construidas sobre un patrón simultáneamente masculino y femenino. Y su beligerancia, si bien es patriótica, llega a extremos que superan los límites de lo racional. El grabado de Goya sugiere que la irracionalidad ha usurpado sus mejores impulsos, lo cual complicaría la interpretación. Visto así, una de las mujeres pone temerariamente en peligro la vida de su hijito; la del

cuchillo opta por el comportamiento extremo de sacrificarse como una Leocadia antes que caer en manos del enemigo; y la de la piedra, en precario equilibrio, tiene tanta probabilidad de herir al lejano soldado como de caer hacia atrás vencida por el peso de su arma. Registradas como *fieras*, sus acciones obedecen tanto a un gesto patriótico de gran arrojo como al impulso histérico de mujeres desesperadas. La guerra absoluta parece haberse instalado en las mentes de estas mujeres dictándoles un comportamiento tan valeroso como temerario.¹⁴



Fig. 8 ¡Qué valor! (www.almendron.com)

¡Qué valor! suele considerarse la única referencia de la serie *Desastres de la Guerra* a una figura histórica conocida. De espaldas al espectador, la delicada figura femenina lleva el velo del anonimato, si bien los españoles invariablemente reconocen en ella a la carismática revolucionaria Agustina de Aragón y su hazaña de abrir fuego disparando el cañón. No obstante, vista en el contexto de los demás grabados de resistencia femenina, se impregna de la misma heroicidad anónima y colectiva. La figura histórica de la artillera está inscrita por alusión. Es decir, Goya consigna la acción valerosa de la artillera como un legado de ejemplaridad que inspiró a muchos seguidores a afanarse en la lucha revolucionaria. *¡Qué valor!* sirve así como recordatorio de la resistencia ejemplar y hasta el fin de la patriótica ciudad, pero también sirve como recordatorio del reguero de cadáveres sobre el que se erige el heroísmo de una mujer. Los cuerpos apilados quedan expuestos, abiertos a la posibilidad de ser interpretados como la herida de una nación.¹⁵ La gracia y delicadeza con que la figura ha trepado para prender el arma contrasta con la montaña de cuerpos que como sacos sin forma yacen apilados, escalera improvisada que la mujer aprovecha para alcanzar el descomunal cañón. Los cadáveres prestan con sus cuerpos un último servicio a la patria y a la heroica figura que, sobreponiéndose a sí misma y a la desolación de la guerra, consigue remontarlos.

Lo que Clausewitz llama “fricción” en la guerra puede empujar al soldado extenuado y abatido a un acto heroico. De ahí que en el grabado de Goya la figura de la artillera parezca estar llevando a cabo

su acción sin esfuerzo alguno. Llama la atención la impasibilidad que el acto de escalar la pila de cadáveres para llegar al cañón exige de la artillera. La base para la heroica acción es una falta de conturbación, o una total indiferencia hacia la vida, que otorga a la escena un carácter trágico. El horror de la imagen está precisamente en la indiferencia ante la muerte. La artillera que utiliza los cadáveres para elevarse hasta el descomunal cañón se inscribe en una imagen de horror que desenmascara la guerra como mecanismo por el cual los seres humanos pierden el respeto a los muertos, es decir, el sentido de lo sagrado. De modo similar, *Zaragoza*, de Galdós, recoge el episodio de un hombre que trepa por el montón de cuerpos que se apilan en las calles para llegar al piso principal de una casa sin entrar por la puerta ni subir por la escalera. La escena sugiere, por tanto, que el heroísmo requiere algo más allá del esfuerzo físico; en este caso, una despreocupación por el sufrimiento ajeno o una irreverencia con los cadáveres. En el grabado de Goya la resistencia heroica de Zaragoza a través de la mitificada artillera conlleva, por tanto, un rudo heroísmo, una extrema indiferencia y una profanación de los muertos. Los despojos humanos, reducidos a sacos utilizables, no reciben honras fúnebres, que sólo son aludidas pictóricamente mediante la sombría montaña del fondo que replica la masa triangular de los cadáveres.

Al poner en un primer plano la pirámide de cadáveres, Goya yuxtapone a la heroica defensa de la ciudad una desmitificación de la guerra—no una apología de la misma. El heroísmo sobrehumano de la artillera es, sin duda, noble y hermoso, pero estos valores están en tensión con valores opuestos (muerte, horror, desprecio por la vida) sobre los que se erige —literalmente— el heroísmo. Es más, la artillera, a punto de disparar el cañón que va a pulverizar materialmente a los pocos que hayan sobrevivido los estragos ya causados, no augura ningún triunfo sobre el poder destructivo y deshumanizador de la guerra sino su perpetuación, lo que rebaja los atributos míticos de la heroína. La heroína se revela y también se oculta; se erige en monumento al valor y, al mismo tiempo, en una fuerza que, como en el grabado *¡Y son fieras!*, perpetuará los usos inhumanos de la guerra.

A diferencia de la serie de Goya, muchos de los relatos, tanto españoles como extranjeros, sobre los sitios de Zaragoza, incluyendo la crítica predominante que ha puesto la mirada en esos textos sin problematizar la cuestión del heroísmo, glorifican los acontecimientos militares, en particular la guerrilla, y la heroica defensa de la ciudad; esto es así aún cuando el ardor patriótico y las tácticas improvisadas de los combatientes sancionaban la violencia en servicio de su causa. La improvisación de la artillera puede entenderse dentro de las tácticas irregulares de la guerra de guerrillas como una manera genuinamente española de pelear y de confrontar la adversidad.¹⁶ Cuando Verdier presionaba a Palafox, exigiéndole la rendición de Zaragoza mediante el lacónico mensaje de “Paz y capitulación”, el general español le respondió con otra frase que ha pasado a la historia: “¡Guerra y cuchillo!” (o ¡Guerra a cuchillo!, según

Vaca de Osma 68). Mientras el ejército regular iba de derrota en derrota en campo abierto, la guerrilla, que hostigaba en formas de asaltos por sorpresa a las tropas francesas que ocupaban las ciudades, representaba al pueblo y, por extensión, a la nación en armas. En su edición de la *Guerra de la Independencia. Proclamas Bandos y Combatientes* (1979), Sabino Delgado apunta que la guerra del pueblo español contra Napoleón fue una auténtica guerra de guerrillas y cita la *Gaceta del Gobierno* del 31 de octubre de 1809: “Las partidas, guerrillas y corsarios expresan el verdadero carácter de esta guerra nacional, guerra interminable, guerra sagrada que durará tanto como el pundonor, la memoria de las más horribles injusticias y la santa venganza en el corazón de los españoles” (267). Por tanto, en el corazón de los sitios de Zaragoza se halla un argumento nacional sobre el carácter del pueblo aragonés y, por extensión, de los españoles y sus reacciones ante la adversidad.¹⁷

Los *Desastres de la guerra* registran la crueldad y los horrores en que incurrían las tácticas de la guerrilla —a menudo indistinguibles de las tácticas del propio ejército— en su empeño por expulsar a los franceses de la península. A pesar del énfasis en el honor español y en la nobleza del carácter de los aragoneses, algunos historiógrafos españoles pasan por alto el hecho de que el pueblo, tal como Goya consignó en el grabado titulado *Populacho*, rebajaron esas mismas virtudes en su esfuerzo supremo de darle batalla al ejército de Napoleón. En suma, la serie en conjunto confirma que la guerra había llevado el orgullo nacionalista a un grado extremo en el que las distinciones de género se vinieron abajo y en el que hombres y mujeres de cualquier nacionalidad probaron ser capaces de monstruosidades de proporciones épicas, como en *¡Grande batalla! ¡Con muertos!* Esta guerra, incapaz de ser refrenada por imperativos políticos, es a mi modo de ver, si no la guerra total, un claro precursor de la misma.

Teodora, heroína de Aragón, memorias escondidas

Teodora, heroína de Aragón (1832) es un recordatorio sentimental de la capacidad de la ficción para crear memoria de la heroicidad femenina.¹⁸ Escrita en forma de memorias, género popularizado a raíz de la muerte de Napoleón,¹⁹ esta narración de ambientación histórica contribuye a dar forma al nacionalismo español y a la memoria cultural de la Guerra de la Independencia, si bien lo hace de modo problemático, como veremos en seguida.

La obra relata los amores imposibles de Teodora, heroína de Aragón, y Casimiro Rodolphe, coronel francés durante la Guerra de la Independencia y curioso reverso del afrancesado, pues considera la agresión francesa como una injusticia cometida contra una nación inocente y fiel a su monarca. Sus nobles intervenciones en suelo español y su papel mediador con Inglaterra para persuadirle a esta nación que apoye a España no quitan para que levante continuas sospechas por su interés en la causa española y

sea denunciado como traidor. Culmina la obra con el cerco militar a Zaragoza en el que Teodora, después de encargarse personalmente de la defensa de la patria, cae herida de muerte en El Pilar. Su amado sobrevive, si bien trastornado por el trauma y con el único consuelo de las memorias de la heroína, que Rodolphe trenza con sus memorias y que finalmente decide publicar en España. De camino a España sufre una recaída en Montpellier, donde el supuesto traductor obtiene las memorias de Rodolphe y decide traducirlas al castellano.



Fig. 9. Portada de la novela *Teodora, heroína de Aragón*.

Aunque el subtítulo, *Historia de la Guerra de la Independencia ó Memorias del Coronel Blok, escritas (y no publicadas) en francés por Mr. Rodolphe, y traducidas al castellano por D. Antonio Guijarro y Ripoll*, da a entender que se trata de una versión de las memorias de un militar francés, el coronel Casimiro Rodolphe, la heroína española tiene la valentía de posicionarse ante el asunto de la guerra y escribir sus propias memorias. Las memorias de Radolphe incluyen las de Teodora mostrando hasta qué punto las experiencias de la guerra son vistas de modo distinto, si bien interdependiente, por parte de hombres y mujeres. El juego de memorias paralelas rompe los binarismos hogar-frente, mujeres-hombres desde los que suele escribirse la guerra. Teodora experimenta la guerra de primera mano —en el frente— factor que curiosamente aleja al militar francés del ámbito del combate relegándolo al rol femenino tradicional de esperar “el regreso del héroe” o, en este caso, el regreso de la heroína. Así, estando en Inglaterra, Rodolphe desespera ante la falta de correspondencia de Teodora y sólo encuentra consuelo leyendo en su fonda las memorias de esta recia y virtuosa mujer. Lynne Hanley señala en *Writing War* (1991) que “Women are robbed of their authority to express themselves on the subject of war because they are

assumed not to be in war” (134).²⁰ La heroína, Teodora, tiene sin embargo la autoridad de hablar sobre la guerra y de ejercer su derecho de opinión sobre la guerra y el papel de la mujer en términos inequívocos: “[Como mujer] yo misma considero mi dignidad como degradada al tener que embridar un caballo para batirme como un soldado”, pero “no nos queda partido que tomar entre servir a la brutalidad del enemigo, o colocarnos entre las filas de los defensores” (134-135).

La celebración del heroísmo femenino en esta olvidada novela que, paradójicamente pretende hacer memoria del heroísmo femenino durante la Guerra de la Independencia, es una singular contribución a la representación literaria de las mujeres en tiempos de guerra y proporciona indicios de las aspiraciones culturales y las fantasías dentro de un contexto social e histórico bien conocido. *Teodora, heroína de Aragón* interviene fuertemente en los discursos del nacionalismo y del heroísmo femenino —hasta el punto de que la heroína y la patria, que comparten género gramatical, se vuelven indistinguibles. Esta falta de diferenciación entre patria y heroína es un estereotipo de género que ofrece un mensaje ambiguo en cuanto a la construcción de la nación. Esto es así en tanto que las acciones viriles de una nación/mujer oprimida revierten el patrón por el cual los roles masculinos en la guerra dependen de roles femeninos dentro del sistema bélico. Por tanto, debemos preguntarnos: ¿Cómo da forma una mujer al carácter nacional de una nación llevando a cabo acciones viriles? Y de modo más específico, ¿cómo pueden sus memorias moldear el temperamento español cuando son escritas en función de su amado, un militar francés que, como tal, emblematiza al enemigo de España?

A diferencia de la histórica Agustina, cuyos biógrafos siguen esforzándose por reconstruir sus esquivas relaciones matrimoniales y amorosas,²¹ Teodora (etimológicamente, “regalo de Dios”) basa su formidable temple en una castidad absoluta. Es una guerrera del calibre de Agustina de Aragón, pero definida según el concepto dieciochesco de la mujer virtuosa. Los protagonistas se enamoran cuando la guerra ya ha estallado. Consciente de que la guerra no es el ámbito ideal para encuentros románticos y la expresión de la sexualidad, Teodora suprime estos deseos y coloca a la nación por encima de sus sentimientos personales. En sus memorias designa con determinación a Rodolphe como el elegido (“Tú, hombre, serás el padre de mis hijos” 231), pero sus acciones revelan que está dispuesta a renunciar al esposo y a tener familia, opciones que dicta y posterga mientras hace la guerra a Francia. La heroína revierte “the military conviction that excessive connection to women and children is hostile to [war’s] aims” (Hanley 135) al darse cuenta de que la guerra es incompatible con comprometerse con un hombre. Por tanto, su llamada a defender su patria la desexualiza. Abandona a su amado, que es enviado a Inglaterra, donde se convierte en Captain Blok y eventualmente degenera en un ser destrozado

ánimicamente. Su brillante carrera militar acaba con su amado y con sus sueños comunes de tener una familia.

El heroísmo de Teodora es de una pieza, permitiéndose el autor mayores matices en la caracterización del soldado francés, que experimenta cambios de nombre, de patria y de uniforme a lo largo de la novela. Rodolphe no es ni cruel ni dominante y, aunque salva la vida de Teodora en dos ocasiones, esto no lo convierte en un héroe de guerra. Más bien es una víctima de la historia y, desde el punto de vista militar, una baja. El involucramiento militar de Teodora contra Francia y la noticia de su muerte lo hacen caer en una depresión de la que apenas se recupera. Sin embargo, después de la muerte de la heroína defendiendo Zaragoza, son las memorias de Rodolphe —y no las de Teodora—, las que se publican para hacer historia del asedio, tal como reza el subtítulo, *Historia de la Guerra de la Independencia ó Memorias del Colonel Blok*. Los escritos de Teodora, repletos de prudentes consejos propios de una novela sentimental, salvan a Rodolphe de la locura, por lo que su valor está limitado al efecto terapéutico que puedan producir en el alma traumatizada del francés. Puesto que es el texto de él el destinado a preservar la memoria histórica del pueblo español, *Teodora, heroína de Aragón* puede antojársele al lector español como una doble traición literaria: de género y de nación.

Técnicas asociadas con la novela sentimental, tales como los carteos, funcionan en *Teodora* para temperar las pasiones o emociones extremas de una nación heroica y oprimida, simbolizada en la heroína. Pero los usos epistolares compiten con el discurso memorialista, creando una tensión insuperable en la narración. Esta tensión salta a un primer plano cuando las cartas de Teodora y de otros epistológrafos rompen el efecto unitario de la memoria, atomizándolo en voces dispersas que el lector debe trabar para extraer un significado coherente. El narrador de las memorias se retrotrae hasta el punto de que el lector se enfrenta a una colección de cartas transcritas sin mediación alguna. Las memorias se diseminan en fragmentos que simplemente no pueden trabar los trágicos eventos que narran. Como el traumatizado Rodolphe, las memorias fallan en el sentido de que carecen de coherencia interna y las montañas de cartas que se van acumulando para contar la historia transmiten la desconexión del memorialista con el mundo, su pérdida amorosa y su menguada capacidad de raciocinio. El heroísmo de la mujer que lo da todo por la Patria retrocede, por tanto, ante los efectos devastadores que la guerra se cobra en Rodolphe. Es decir, los intereses de la guerra vencen cualquier otro imperativo personal y humano, especialmente el amoroso. El legado epistolar de la novela sentimental del XVIII y el interés que la novela histórica quiere despertar dando a conocer la tradición española se dan la mano para tumbar la unidad monolítica de la memoria napoleónica como género literario. Es decir, que si argumentalmente el francés pierde la batalla (y la razón) mientras que la española pierde la vida, la novela triunfa destruyendo,

mediante su fragmentación epistolar, la supremacía de un género literario que pretendía imperar en la España del siglo XIX. Es enteramente plausible, por tanto, ver la contienda en *Teodora, heroína de Aragón* como un enfrentamiento que discurre fundamentalmente sobre el papel, aunque harían falta más datos sobre la autoría y las circunstancias escriturales de la novela para extraer conclusiones contundentes.

Zaragoza como reescritura del heroísmo femenino

En *Zaragoza* (1874), que se incluye en los diez episodios nacionales de la primera serie, Benito Pérez Galdós concentra la atención en el asedio de Zaragoza entre diciembre de 1808 y febrero de 1809. El episodio convierte el espacio de la escritura en un campo de batalla que, a la vez que repite ciertos lastres mitificadores que nublan el significado de los Sitios de Zaragoza, lucha por desentorpecer el concepto del heroísmo de dicha mitificación. El enfrentamiento se produce entre el discurso del nacionalismo épico y literario, dirigido a elevar el heroísmo numantino de Zaragoza, por un lado, y por otro, el discurso que percibe la guerra como un poder destructivo cuyos intereses atentan contra el individuo y la sociedad. El proceso mitificador y los personajes paradigmáticos de altruismo patriótico quedan limitados, como Gilberto Triviños ha observado, a través de un realismo novelesco que pone en entredicho los valores heroicos de una ciudad que no se rinde (88). El patriotismo del pueblo zaragozano se plasma en figuras novelescas, como José de Montoria, e históricas como Palafox y Manuela Sancho, y se extiende al propio narrador, Araceli, cuando exclama: “España no se retira mientras tenga una baldosa en que apoyar la inmensa máquina de su bravura” (Pérez Galdós 747).²² No obstante, son también muchas las voces disonantes, que incluyen a Agustín Montoria, quien odia la idea de morir joven y termina renunciando a luchar por la ciudad que no tolera su relación con una Candiola;²³ Leocadia y su nuera, que deben soportar el dolor de la muerte patriota del Montoria primogénito y de su hijito de cuatro años; o el avaro Candiola, que denuncia enérgicamente la administración política de la guerra y sufre viendo cómo ésta se lleva por delante todos sus ahorros y enseres.

El alegato del avaro Candiola en contra del heroísmo es patente y no puede pasar inadvertido, pese a la comicidad y el despecho que desata este estereotipado personaje de gran abolengo literario: “¿Y qué saca Zaragoza con llevar su defensa hasta el último extremo? A ver: ¿qué van ganando los que han muerto? Hábleles usted a ellos de la gloria, del heroísmo y de todas esas zarandajas” (726). Aunque algunas de las lamentaciones de Candiola están al servicio de su caracterización de avaro (como por ejemplo, su lamento “¡Que pierda uno su fortuna por el gusto de estos héroes!” o su mezquina observación de que “la canalla heroica que muere” imposibilita el cobrar, 726), sus críticas y la falta de sentimiento patrio de este “indigno hijo de Zaragoza” (689) que se negó a ayudar a los heridos en el

primer asalto no carecen, sin embargo, de fundamento. Es más, si se niega a abastecer al ejército defensor, otros zaragozanos son igualmente culpables de la acaparación de víveres durante la guerra y son juzgados y castigados por ello, como ocurre con el guarda al que el pueblo ahorca por haber ocultado un depósito de camas.

Galdós complica el posicionamiento anti-bélico del personaje sembrando primero la idea de que Candiola tiene sangre de judío mallorquín y, por tanto, no pertenece a la “noble ciudad” de Zaragoza (689), para a continuación desmentir su ascendencia judía. Su hija aclara más adelante que su padre es descendiente de cristianos viejos, con lo que religión, raza y cultura se colocan en una precaria balanza sobre la que se quiere erigir el concepto de “nación española”. La idea de nacionalidad que España defendía en la Guerra de la Independencia contra la conquista y la usurpación, sobrevive según afirmación del narrador: “[España] no ha visto nunca, después de 1808, puesta en duda la continuación de su nacionalidad” (748-749). No obstante, la permanencia nacional queda puesta en entredicho a la luz de los estragos que vive la sufrida Zaragoza.

En el episodio galdosiano Agustina de Aragón es evocada al comienzo como una figura de heroicidad mítica. La trae a colación el mendigo *Sursum Corda* según guía a los recién llegados por las calles de Zaragoza: “Yo ví también lo del 4 de junio, porque me fui arrastrando por la calle de la Paja, y vi a la artillera cuando dio fuego al cañón de 24”, dice el mendigo cojo, a lo que los otros responden “Ya, ya tenemos noticia del heroísmo de esa insigne mujer...” (659), exhortándole a que se deje de historias y les informe sobre la casa de Montoria, “porque padecemos los cuatro de un mal que llaman hambre, y que no se cura oyendo contar hechos sublimes” (659). Araceli y sus compañeros, llegados a Zaragoza en vísperas del segundo sitio tras haberse fugado de las columnas de prisioneros llevados a Francia, buscan a Montoria, patriota de rudeza sana y con gran bondad de alma, en quien cifran sus esperanzas de satisfacer sus más inmediatas necesidades. Desesperados por comer, escuchan con impaciencia las sobrehumanas acciones del primer Sitio relatadas con fervor patriótico por *Sursum Corda*. La atención de los recién llegados a las necesidades más vitales los distancia del discurso del honor y de la gloria. A nivel de discurso, la euforia narrativa del mendigo quedará también desplazada a lo largo del episodio por acciones y voces disidentes de los valores que representa el conflicto bélico. Y Agustina es suplantada narrativamente por otra heroína histórica de menor renombre, Manuela Sancha, “la segunda artillera” (680), que acaba cogiéndole gusto a la guerra para convertirse en “una gloriosa excepción entre las de su sexo” (680).

El tema del hambre introduce la idea de que la heroicidad debe forzosamente pasar a un segundo plano cuando se trata de sobrevivir; si bien el hambre alienta el patriotismo del pueblo zaragozano. El no

tener qué llevarse a la boca será la causa de enfrentamientos entre los conciudadanos, como la discordia entre el generoso Montoria y el tacaño Candiola por unas sacas de harina, que será obstáculo para los amores de Agustín Montoria y Mariquilla Candiola. En esta lucha por comer, gana el hambre, “ese terrible general que es siempre el vencedor de las plazas bloqueadas” (675). El narrador remite al lector al hambre una y otra vez para articular un discurso que ensalza el espíritu casi místico del pueblo aragonés en circunstancias de gran necesidad. Los combatientes se alegran cuando “en las manos de un muerto descubrimos un pañuelo liado que contenía dos sardinas secas y algunos bollos de aceite” (723). Debido al desfallecimiento, el hambre y la sed, devoran con avidez hasta “mendrugos de carne, piltrafas de carne fría y envuelta en tierra” o imaginan que encuentran un buche de agua (723). El hambre invade la ciudad: “Apenas hay pan, se ha acabado el vino y no se encuentra un pedazo de carne de vaca, aunque se dé por él un pedazo de la nuestra” (727). Cuando la condesa de Bureta envía viandas con el anciano fray Mateo del Busto (679) o cuando Mariquilla hace llegar un cesto con aves asadas con confituras y conservas finas al frente no habiendo nada que comer (681), el narrador resucita el discurso heroico diciendo que “Los aragoneses no se alimentan sino de gloria” y que prácticamente viven de aire: “el gran aliento de la Patria dilató nuestros pechos” (681). Es más, “Los zaragozanos, despreciando los bienes materiales, como desprecian la vida, viven con el espíritu en los infinitos espacios de lo ideal” (681). Ante la escasez de las vituallas en el ataque a la Iglesia de San Agustín, el narrador comenta: “nos impulsaba a las luchas desesperadas una fuerza secreta, irresistible, que no puedo explicarme sino por la fuerte tensión erectiva del espíritu y una aspiración poderosa hacia lo ideal” (720). Sobre este eje entre lo material y lo espiritual funda el narrador su idea de que los zaragozanos, cuyas almas son indestructibles, son los numantinos de los tiempos modernos (665).

Este discurso espiritualista y despreciador de lo material revela, no obstante, un aspecto siniestro del heroísmo. Pérez Galdós da a entender en las páginas de *Zaragoza* que ese frenesí, esa exaltación ardiente que lleva a los sitiados a delimitar El Pilar, tildándolo de “Reducto Inconquistable”, y defenderlo con fogosidad, puede verse como “testimonio de nuestra justificada jactancia” (678, 684). El espíritu de los situados se describe como “un furor místico inspirado en el libro de los Macabeos” (682). Frente al enemigo, caracterizado como “un enemigo inteligente, fortalecido por todos los recursos de la ciencia”, los zaragozanos, desesperados, son más bien “una fuerza inútil, como la cólera del loco en su jaula” (684). Y si bien hay críticas a la estrategia francesa por haber espoleado los ánimos con una guerra brutal o “una carnicería salvaje” (671), cuando un plan calmoso hubiese sido más eficaz, los dardos parecen más dirigidos a los “excesos patrióticos” (685) de los zaragozanos que a los fallos estratégicos del enemigo. Junto a los fallos de estrategia militar del ejército español, se comenta el nulo apoyo y

protección por parte del gobierno al ciudadano en circunstancias tan extremas, la falta de planificación administrativa, la estúpida ocurrencia de quemar las casas para impedir que las conquisten los franceses; aspectos que minan el predominio del heroísmo patriótico.

Según se prolonga el asedio, el ideal espiritual se diluye y los estragos de la guerra pasan a un primer plano. El discurso anti-bélico domina eventualmente sobre el lejano discurso patriótico de *Sursum Corda* que sirvió de apertura al episodio. Los dos amigos, el seminarista Agustín y el narrador Araceli, dialogan en el frente sobre morir por la patria, acto que a Agustín, joven despejado y enamorado de Mariquilla Candiola, le llena de consternación. El lector se enfrasca en la lectura deseoso por saber si los intereses de la ciudad y de la patria, que ya conoce de antemano, triunfarán sobre el individuo o si, por el contrario, la empresa personal logrará sobreponerse a los sacrificios que la heroicidad exige. Otro tanto ocurre con Araceli, que acaba siendo el designado para matar a un compatriota, Candiola, acusado de haber pactado secretamente con los franceses, y escribe la historia para deshacerse de la conciencia que le remuerde. Todo esto relativiza los valores patrióticos del primer Sitio y liquida por entero la visión de la guerra como un picnic en el que todos cantan y bailan burlándose de los tiros y las bombas. La guerra como fenómeno total que no respeta límites se ceba poco a poco en todos los personajes, militares y civiles, patriotas y no patriotas, leales y desertores, hombres y mujeres, viejos y niños. Acusan su impacto devastador de modos tan trágicos que acaban sumidos en una indiferencia espiritual en que hasta las mismas palabras con que se describe resultan intercambiables para el narrador:

Llegó un día en que *cierta impasibilidad, más bien espantosa impasibilidad, más bien espantosa indiferencia*, se apoderó de los defensores y nos acostumbramos a ver un montón de muertos cual si fuera montón de sacas de lana; [...] La familiaridad con el peligro había transfigurado nuestra naturaleza, infundiéndole al parecer un elemento nuevo: el desprecio absoluto de la materia y total indiferencia de la vida. (716)

Es en este contexto en el que se debe entender el heroísmo femenino en el episodio galdosiano, que Brian Dendle define como “a form of contagious madness that has little to do with reason” (59). Manuela, joven que al comienzo del episodio se asusta de un disparo, es exhortada por un fraile a la lucha: “las mujeres valientes no se asustan del ruido de la pólvora: antes al contrario, deben encontrar en él tanto agrado como en el son de las castañuelas y bandurrias” (680). Cuando el nivel moral del pueblo zaragozano se ve súbitamente rebajado ante el empuje del enemigo, y el pánico hace que los defensores se olviden del honor, de la muerte gloriosa, de la Patria y de la Virgen del Pilar, emerge la figura mítica de Manuela. Manuela inspira a todos a lanzarse a la brecha en pos de su heroica imagen.

El reducto estaba vacío: no había en él más que muertos y heridos. De repente vimos que entre el denso humo y el espeso polvo, saltando sobre los exánimes cuerpos y los montones de tierra, sobre las ruinas, y las cureñas rotas, y el material desecho, avanzaba una figura impávida, pálida, grandiosa, imagen de la severidad trágica. Era una mujer que se había abierto paso entre nosotros, y, penetrando en el recinto abandonado, marchaba majestuosa hasta la horrible brecha. [...] Tras de Manuela Sancho se lanzó uno; luego tres; luego, muchos, y, al fin, todos los demás, azuzados por los jefes, que a sablazos nos llevaron otra vez al puesto del deber. Ocurrió esta transformación portentosa por un simple impulso del corazón de cada uno, obedeciendo a sentimientos que se comunicaban a todos, sin que nadie supiera de qué misterioso foco procedían (683).

Sin saber por qué, comenta el narrador, “nos lanzamos a la brecha tras la heroica mujer”, movidos por “fuerza extraordinaria, poderosísima, sobrehumana” (683), logrando que los franceses se retiren. La imagen de Manuela Sancha transfigura a los hombres dándoles “una ferocidad inaudita” (683). Su perfil de heroína surge en los momentos más insospechados animando a todos y “sirviendo de ejemplo a los hombres” (721). El narrador hace un pequeño homenaje a Manuela Sancho cuando se distancia de la acción para hacer memoria: “La Historia no ha olvidado a aquella valiente joven, y, además, la calle de Pabostre, cuyas mezquinas casas son más elocuentes que las páginas de un libro, lleva el nombre de Manuela Sancho” (721).

A pesar de que Manuela es una figura heroica recurrente en el episodio *Zaragoza*, Galdós distribuye el modelo de ejemplaridad heroica sin concentrarlo en una persona: “algunas mujeres heroicas daban el ejemplo, arrojándose en medio del peligro fusil en mano” (720). Mariquilla Candiola, a su vez, le confiesa a su novio Agustín que aunque ella es incapaz de matar una mosca, después del incidente entre Montoria y su padre, agarró un cuchillo y se sentía capaz de matar al que maltrató a su padre (699). Cuando Montoria se le echa encima a Candiola como presidente de la Junta de Abastos por no aportar al abastecimiento del ejército defensor y le obliga a vender los sacos de harina, Mariquilla arroja las monedas que le ofrece Montoria. Su gesto bíblico tiene la función de expulsar a los comerciantes del “templo”. Hacia el final del episodio, Mariquilla demuestra de nuevo su nobleza ofreciendo el dinero enterrado de su padre para financiar la guerra y se ofrece ella misma a tomar las armas y ponerse sola ante el fuego: “Yo seré la última [persona que aún vive en Zaragoza] que se rinda...” (746). Aunque Mariquilla es víctima de la guerra, muere de nada, sin lesiones y sin señal de epidemia, preservada intacta en un halo místico que recuerda a la impávida figura de Manuela Sancho.

En *Zaragoza* el heroísmo femenino compagina el misticismo con el apasionamiento folklórico. El “ardor coreográfico” (679) que las mujeres improvisan en el frente con sus cestas de provisiones, sus

guitarras y sus bailes locales, convierte la fiesta pública que las mujeres montan en el frente en un teatro dentro del “teatro de la guerra”. El furor bélico que Manuela Sancho despliega no quita, sin embargo, para que mujeres y hombres alternen el fusil con la guitarra y Manuela dance la jota en el frenesí del frente (681). Llama la atención que, cuando ni siquiera hay tiempo de enterrar a los muertos, los momentos de decaimiento moral son seguidos de fiestas divertidísimas en el frente: “no venía mal un poco de jolgorio y bullanga...” (684). Las heroínas de los sitios de Zaragoza tienen, al parecer, la doble función de apoyar al soldado, bien entretiéndole bien instándole al combate, y, a la vez, comportarse como soldados, pues tienen “varoniles almas y acerados nervios” (677) que les permiten acercarse a los cañones. Su papel es, por tanto, ambiguo: guerrero y bullanguero, glorioso y casero, viril y femenino.

A las guerrilleras luchar en el frente no les impide continuar ejerciendo sus asignadas funciones de abastecimiento y los arduos trabajos de recomposición, como tabicar murallas. El narrador se refiere a ellas con una imagen híbrida, “ingenieros militares con faldas, que dieron muestras de un profundo saber de guerra al tabicar ciertos huecos y abrir otros al fuego y a la luz” (691). Merece la pena observar que, como consumada guerrillera, Manuela no se rebaja en absoluto trayendo cántaros de agua, cuatro sardinas y un par de docenas de garbanzos tostados a unas gentes refugiadas en una casa; al contrario, estas acciones aumentan su heroísmo, mientras que un soldado o guerrillero cumpliría con tan sólo mostrar su solvencia como combatiente.

La guerra trastorna las tareas que normalmente tienen claras asignaciones en cuanto a si han de desempeñarse por hombres o por mujeres en tiempos de paz. Cuando Doña Leocadia, la esposa de Montoria, le pide a Araceli que le ayude a bajar una mesa, el patriarca Montoria le amonesta diciendo que eso es faena de mujeres. Pone como ejemplo el haber sido testigo de ver a la Condesa de Bureta transportando un colchón a cuestras calle abajo, mientras sus dos doncellas cargaban con un soldado en una camilla (686). La implicación es que si la Condesa de Bureta y sus criadas podían cargar con el peso de la guerra, mover una mesa no debería requerir la aportación del varón. No obstante, Galdós introduce sutiles matices. Mariquilla hace hilas y vendas de noches y a escondidas (702), no porque sea una labor de mujeres sino porque su alma generosa rechaza la codicia de su padre; mientras que Agustín no puede ir a socorrer a su amada cuando oyen bombas caer, porque su padre le advierte que “esa es obra de mujeres. Los hombres, a morir en la brecha” (702).

Hay un tono sexista en la narración de Araceli cuando señala que los “alardes de heroísmo [de Mariquilla] en defensa del ultrajado padre” quedan menguados por un “abandono voluptuoso”, un “arrullo” y un “tibio agasajo que había en la atmósfera junto a ella” (699). Mariquilla es la versión complementaria —y antitética— de la guerrillera Manuela Sancho: Mariquilla encarna la domesticidad, si

bien está dispuesta a combatir en circunstancia extremas, mientras que Manuela encarna el ideal de la mujer-guerrera que todavía conserva sus instintos domésticos. La mujer doméstica sucumbe al asalto, conservando la aureola de la virtud; la guerrera sobrevive. Es como si la imagen de Agustina de Aragón se refractara en dos categorías: ambas son patrióticas, tenaces y apasionadas; y sin embargo, ninguna es suficiente por sí misma, ya que precisa de la otra para construir el ideal femenino para la nación. Las heroínas son como las casas del arrabal y los trozos de la muralla antigua —no se sabe si los restos de muralla están empotrados en las casas o al revés, si las casas buscan el apoyo en la muralla, aquella obra “secular, ennegrecida, mas no quebrantada por el paso de tantos siglos” (691). De este modo, la construcción de la imagen del heroísmo femenino se yuxtapone a la permanencia nacional asegurada a través de la eternidad de la piedra. La amalgama de casas y murallas, vida personal y defensa colectiva, se aúnan para perpetuar en la memoria histórica la contribución de los destinados a la lucha (los hombres) y los voluntarios (las mujeres). No es casual que el heroísmo se describa en *Zaragoza* como “cosa del momento e hijo directo de la inspiración”, por lo que “no pertenece exclusivamente a los valerosos, razón por la cual suele encontrarse con frecuencia en las mujeres y en los cobardes” (721). Esta sentencia, aparentemente tan poco halagadora para la mujer, cobra, no obstante, sentido dentro del comprensivo programa galdosiano en virtud del cual se decide quiénes merecen un lugar en los anales de la historia.

Conclusiones

En el contexto de los Sitios de Zaragoza España experimentó una guerra absoluta o total que transformó la manera de combatir a través de las guerrillas, afectando con ello las vidas de la población civil. Esta forma no convencional de luchar moldeó la identidad política y nacional de España. Agustina de Aragón persiste culturalmente como un icono del heroísmo femenino que encarna la guerra y la resistencia patriótica al invasor extranjero. El heroísmo femenino es inseparable del honor y de la lucha por la protección de la nación. El honor nacional, aunque instigado por la rebelión popular y ambientado en un clima político que desarrolló nuevas ideas liberales sobre la nación, se halla paradójicamente anclado en formas muy arraigadas pero poco integradas sobre la lealtad a la patria.

Los *Desastres de la guerra* de Goya, la novela anónima *Teodora, heroína de Aragón* y el episodio nacional *Zaragoza* comparten la visión de que durante la Guerra de Independencia las mujeres practicaron distintas formas de combatir al enemigo y de contribuir al esfuerzo colectivo de la guerra. Las imágenes de Goya revelan en su galería de horrores el papel de la mujer en la construcción —y en la destrucción—

de una nación mostrando las contradicciones que surgen de los ambivalentes marcadores del valor y de la feminidad.

Teodora, heroína de Aragón ilumina la relación conflictiva entre género y memoria. Atrapada en las exigencias contradictorias del amor romántico y la devoción al amante, por un lado, y el ardor militar por otro, la heroína proyecta una imagen andrógina del heroísmo militar que lucha por reconciliar el concepto dieciochesco de la virtud con las demandas de una nación insurgente. El hecho de que escriba sus memorias le da voz sobre el tema de la guerra, si bien su escritura está al servicio del consuelo del soldado y envuelta en las memorias de éste, con lo cual no pasan a la historia.

Manuela Sancha, como segunda artillera/heroína durante el segundo Sitio a Zaragoza, representa en el episodio galdosiano *Zaragoza* una extensión del heroísmo de Agustina de Aragón, si bien la truculencia del hambre que azota la ciudad y su terrible devastación pone en entredicho la posibilidad de que España tenga la continuación de su nacionalidad asegurada. La versatilidad de Manuela y otros personajes femeninos del episodio sirven, a su vez, para mostrar los múltiples papeles que las mujeres debieron desempeñar durante la Guerra de Independencia como proveedoras de comida y municiones, animadoras en el frente, guerreras e ingenieras. Estos roles sirven para cuestionar los roles tradicionales de la mujer tanto en tiempos de paz como de guerra. En términos del heroísmo femenino, dan lugar a imágenes híbridas que participan de un hálito místico combinado con un realismo crudo y atento a las primeras necesidades, que deja sin resolver el eje de tensión entre lo espiritual y lo material, así como la conjunción epico-folklórica sobre la que se construye el heroísmo.

La constelación de imágenes en torno a la mujer heroica durante los Sitios de Zaragoza durante la Guerra de la Independencia despliega una conflagración de género en tanto que la mujer guerrera es una figura híbrida de virilidad y feminidad. Estas imágenes son también duales en cuanto a su contenido ideológico en la medida en que sugieren patriotismo pero también un histerismo irrefrenable que amenaza con desestabilizar el fundamento de la nación que se supone pretender reconstruir. Y por último, son imágenes contradictorias en cuanto a género literario, en tanto que la historia de Agustina de Aragón se enmaraña en una compleja red de discursos y de tradiciones literarias en tensión. Por tanto, el heroísmo femenino se sugiere como un cuestionable vehículo para unir a la nación.

Obras citadas

Aguado Bleye, Pedro and Cayetano Alcázar Molina. "Zaragoza y Gerona". *Manual de historia de España*. Tomo III. Madrid: Espasa Calpe, 1953. 497-507.

- Alonso Gómez, Sebastián y Francisco de Torres. *Agustina de Aragón: Zarzuela en un acto, dividido en cinco cuadros, basada en la obra de igual título de don Benito Más y Prat. Música de Luis L. Mariani*. Madrid: R. Velasco, 1907.
- Anónimo. "Acción de las bravas mujeres". 2 de mayo, 2008.
<http://www.asociacionlossitios.com/bravazaragozana.htm>
- Anónimo. *Teodora, heroína de Aragón. Historia de la Guerra de Independencia ó Memorias del Coronel Blok, escritas (y no publicadas) en francés por Mr. Rodolphe, y traducidas al castellano por D. Antonio Guijarro y Ripoll*. Valencia: Librería de Cabrerizo, 1832.
- Bell, David A. *The First Total War: Napoleon's Europe and the Birth of Warfare As We Know It*. Houghton Mifflin, 2007.
- Byron, Lord. *Childe Harold's Pilgrimage I*, in *The Complete Poetical Works*. Jerome J. McGann, ed. 7 vols. Oxford: Clarendon Press, 1980-1993.
- Cameron, Vivian. "Gender and Power: Images of Women in Late Eighteenth-Century France." *History of European Ideas* 10 (1989): 309-32.
- Clausewitz, Carl Von. *On War*. Edited and Translated by Michael Howard and Peter Paret. Introductory Essays by Peter Paret, Michael Howard, and Bernard Brodie; with a Commentary by Bernard Brodie. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1976.
- Cobo, Carlota. *La ilustre heroína de Zaragoza o la célebre amazona de la Guerra de a Independencia*. Madrid: Imprenta de Santiago Aguado, 1859.
- Condesa de Bureta (Consolación Azlor y Villavicencio). 29 de mayo, 2008.
www.asociacionlossitios.com/condesabureta.htm
- Corral, José Luis, ed. *Los desastres de la Guerra de Francisco de Goya*. Barcelona; Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- Demange, Christian. *El dos de mayo, mito y fiesta nacional, 1808-1958*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004.
- Demicheli, Tulio. *Carmen la de Ronda*. Guión Prosper Mérimée, Alfonso Sastre, Antonio Mas Guindal y Tulio Demicheli. Música: Gregorio Gracia Segura. 1959.
- Delgado, Sabino, ed. *Guerra de la Independencia. Proclamas Bandos y Combatientes*. Biblioteca de Visionarios Heterodoxos y Marginados. Realizador Javier Ruiz. Madrid: Editora Nacional, 1979.
- Dendle, Brian J. *Galdós. The Early Historical Novels*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1986.

- Favret, Mary A. "Coming Home: The Public Spaces of Romantic War," *Studies in Romanticism* 33 (1994): 539-48.
- Freire López, Ana María. "Historia y literatura de Agustina de Aragón." 3 de mayo, 2008. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/>
- [Gálvez, Juan]. "Agustina de Aragón". 5 de mayo, 2008. <http://terra.es/personal14/filomenas/agustinadearagon.htm>
- García Cárcel, Ricardo. *El sueño de una nación indomable. Los mitos de la guerra de la independencia*. Madrid: Temas de Hoy-Historia, 2007.
- Goldstein, Joshua S. *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Viceversa*. Cambridge University Press, 2001.
- Goya, Francisco de. *Los desastres de la Guerra*. Prólogo de José Luis Corral. Barcelona, Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- . "No quieren". *Los desastres de la guerra*. 6 de mayo, 2008. <http://www.eeweems.com/goya>
- . "Y son fieras". *Los desastres de la guerra*. 6 de mayo, 2008. <http://almendron.com>
- . "¡Qué valor!". *Los desastres de la guerra*. 7 de mayo, 2008. <http://www.almendron.com>
- Gutwirth, Madelyn. *The Twilight of the Goddesses: Women and Representation in the French Revolutionary Era*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- Hanley, Lynne. *Writing War: Fiction, Gender and Memory*. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1991.
- Hiráldez de Acosta, Marcos. "Agustina de Aragón". 2 de mayo, 2008. <http://www.asociacionlossitios.com-programa3.06.htm>
- Irisarri, Ángeles de. *La Artillera: La lucha de España por la libertad*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2008.
- Jackson, Walter, ed. *Tesoro de la Juventud*. Vol. VIII. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Rivadeneyra, S.A. 3509-3510.
- Kelly, Gary. *Women, Writing and Revolution 1790-1827*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Lafoz Rabaza, Herminio. *La Guerra de la Independencia en Aragón. Del motín de Aranjuez a la capitulación de Zaragoza (marzo 1808-febrero 1809)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996.
- Mellor, Anne. K. *Romanticism and Gender*. New York: Routledge, 1993.
- Nueva Enciclopedia Sopena*. Vol. 5. Barcelona: Editorial Éxito, S.A., 1955. 1180.

- Outram, Dorinda. *The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture*. New Haven, London: Yale University Press, 1989.
- Orduña, Juan de. *Agustina de Aragón*. Guión de Vicente Escrivá y Ángel Fernández Marrero. Música de Juan Quintero. 1950.
- Palafox, José de. *Autobiografía*. Introducción de J. García Mercadal. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1966.
- Pérez Galdós, Benito. *Zaragoza*. En *Episodios Nacionales*. Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes por Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1971. 657-751.
- Rodríguez, Alfred. "Shakespeare, Galdós y Zaragoza". *Aspectos de la novela de Galdós*. Almería: Estudios Literarios, 1967. 15-34.
- Rueda, Ana. *Cartas sin lacrar: La novela epistolar de la España Ilustrada, 1789-1840*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- Saglia, Diego. "O My Mother Spain!: The Peninsular War, Family Matters, and the Practice of Romantic Nation-Writing." *ELH* 2 (1998): 363-393.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Simón Palmer, María del Carmen. "Agustina de Aragón novelada por su hija". *Homenaje a Elena Catena*. Madrid: Castalia, 2001. 483-92.
- Solduga, Francisco Javier. "La Artillera del Portillo". www.asociacionlossitios.com
- Triviños, Gilberto. *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Unceta, Marcelino de. "Casta Álvarez". 3 de mayo, 2008.
<http://lacoctelera.com/miradas/post/200/11/19/heroinas>
- Vaca de Osma, José Antonio. *La Guerra de la Independencia*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Vaughan, Charles Richard. *Narrative of the Siege of Zaragoza*. London: James Ridgway, 1809.
- White, Sarah L. "Liberty, Honor, Order: Gender and Political Discourse in Nineteenth-Century Spain." *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*. Eds. Victoria Lorée Enders and Pamela Beth Radcliff. Albany: State University of New York Press, 1999, 233-258.

¹ Gilberto Triviños ha refutado en *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya* (1986) la opinión predominante sobre los Episodios Nacionales de la Primera Serie, que incluye *Zaragoza*, como epopeyas que refuerzan el mito heroico.

² Agustina es condecorada con el título de Artillera y sueldo de seis reales diarios. Además de la obra pintada por Lucio Rivas, en la que Agustina aparece con guerrera militar y condecorada con las cruces de defensora, la blanca del primer Sitio y la roja del Segundo, hay otros retratos de la heroína. En el despacho del alcalde, Ayuntamiento de Zaragoza, cuelga un óleo de cuerpo entero pintado por Agustina Atienza y Cobo(s), pariente de la heroína. Otras representaciones de la heroína son: “Agustina de Zaragoza y Doménech”, de Marcelino de Unceta. Entre 1850-1878. Óleo sobre lienzo (2 x 1 m.). Casa Amparo del Ayuntamiento de Zaragoza; “The Maid of Saragossa”, de David Wilkie, 1827. Óleo sobre lienzo (0,48 x 0,71 m). Museo de Zaragoza; “Agustina de Aragón”, de Marcos Hiráldez de Acosta, 1871. Óleo sobre lienzo (1,98 x 2,96 m.) Diputación Provincial de Zaragoza. Para más imágenes sobre el asedio a Zaragoza véase: <http://www.asociacionlossitios.com/galeriaimagenes.htm>

³ Para lecturas adicionales ver: Ann K. Mellor’s *Romanticism and Gender* (New York: Routledge, 1993); Gary Kelly’s *Women, Writing and Revolution 1790-1827* (Oxford: Oxford UP, 1993); Dorinda Outram’s *The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture* (New Haven, London: Yale UP, 1989); Madelyn Gutwirth, *The Twilight of the Goddesses: Women and Representation in the French Revolutionary Era* (New Brunswick: Rutgers UP, 1992); Vivian Cameron, “Gender and Power: Images of Women in Late Eighteenth-Century France,” *History of European Ideas* 10 (1989): 309-32.

⁴ Además de las imágenes de Internet que se utilizan en este ensayo, utilizo *Los Desastres de la Guerra de Francisco de Goya*, con Prólogo de José Luis Corral, Barcelona; Buenos Aires: Edhasa, 2005, para el análisis de la serie en conjunto.

⁵ El ensayo podría extenderse a la novela histórica *La Artillera* (2008), de Ángeles de Irisarri, pero que debido a su reciente aparición no ha podido ser posible incluir en este ensayo. Existe así mismo un drama lírico, *Zaragoza*, estrenado el 5 de junio de 1908 con motivo de la conmemoración del centenario de los Sitios, con texto de Benito Pérez Galdós y música del maestro Lapuerta. El mito de la España indomable durante la guerra de la Independencia también se dramatiza en la película de Juan de Orduña, *Agustina de Aragón*, de 1950, y en la de Tulio Demicheli, *Carmen de la Ronda*, de 1959. Para más imágenes sobre el asedio a Zaragoza véase: <http://www.asociacionlossitios.com/galeriaimagenes.htm>

⁶ En *War and Gender* (2001) Joshua Goldstein menciona que “in the French Revolutionary Wars, which first mobilized a whole national population for war service on a mass scale, several hundred women proposed forming a women’s militia” (116). A pesar de que hubo una propuesta para formar un batallón de mujeres que fue rechazada en 1793, Renée Bordereau sirvió con arrojo en la caballería realista y publicó sus memorias en forma de panfleto (116).

⁷ *Sursum Corda* ofrece sus mendrugos a los cuatro viajeros al comienzo del episodio y también ofrece sus muletas a Montoria cuando se siente desfallecer del balazo que recibe en el hombro. Este tipo de generosidad y altruismo que representa el mendigo apenas puede darse en el segundo asedio tal como se relata en *Zaragoza*, donde la generosidad de Montoria y la tacañería de Candiola libran una batalla campal.

⁸ José Antonio Vaca de Osma la define como “Guerrilla, guerra chica, guerra localizada, parcial, popular, muy humana y muy cruel a la vez” (213).

⁹ Charles Richard Vaughan escribió un recuento en inglés de su heroísmo en *Narrative of the Siege of Zaragoza* (1809), fundamental en la diseminación del carácter legendario de la heroína en el extranjero.

¹⁰ Goldstein repasa en *War and Gender* (2001) las maneras en que cuestiones de género dan forma a la guerra a la vez que la guerra configura cuestiones de género. Recoge numerosos casos históricos en los que las mujeres participaron con éxito en operaciones militares, incluyendo el frente; no obstante, “the fighters are usually all male” (10). La uniformidad de los que pelean es tan universal que relegaría a Agustina y a otras heroínas de la Guerra de Independencia a un porcentaje muy pequeño, “fewer than one percent of all warriors in history” (Goldstein 10). Sin embargo, el fenómeno de las mujeres que fueron a las armas durante esta guerra sugiere algo más que casos excepcionales. Además de las heroínas citadas en este ensayo, María Esclopé, Catalina Martín, Francisca de la Puerta y Damiana Rebolledo lucharon en Valladolid; Josefa Bosch en Morella, y María Ángeles Tellería en Bilbao (Cf. García Cárcel 171). Sí es cierto que, a pesar de que combatieron con éxito durante la Guerra de Independencia, España no las reclutó en las Guerras Carlistas, en la Guerra de África o en la Guerra de Cuba, por mencionar algunas de las guerras fundamentales del siglo XIX.

¹¹ El tratamiento literario de Byron en su “Maid of Saragossa” en *Childe Harold’s Pilgrimage* (1812) inyectó a la figura de estereotipos románticos en torno a la española sensual.

¹² Véase el estudio de Ana María Freire, “Historia y literatura de Aragón”, el de María del Carmen Simón Palmer, “Agustina de Aragón, novelada por su hija”, y el de Francisco Javier Solduga.

¹³ Hanley afirma que “war and its kindred sciences divide the sexes in Western culture more radically than any other human activities, with the exception of childbearing and, possibly, sports” (134-135).

¹⁴ Para Goya, la destrucción final de la guerra es la verdad, *Murió la verdad* (grabado n° 79); *Si resucitara?* (grabado n° 80). Bajo la forma de mujer, la verdad suele interpretarse aquí como una alegoría política de la Constitución española de 1812, trágicamente suprimida por Fernando VII. Sarah L. White confirma que “The monarchy, the republic, the very idea of liberty, were all portrayed as women—mythic female figures charged with the task of nurturing the nation, the family as subjects or citizens” (233). La imagen de una mujer radiante como la verdad y con los senos descubiertos cierra la serie de los *Desastres de la guerra*.

¹⁵ En *The Body in Pain* (1985) Elaine Scarry llama la atención sobre “la extrema literalidad” con la que la nación se inscribe en el cuerpo en tiempos de guerra, al mencionar “The literalness with which the human body opens itself and allows ‘the nation’ to be registered there in the wound” (112); y añade: “Even in the midst of the collective savagery and stupidity of war, the idiom ‘heroism,’ ‘sacrifice,’ ‘dedication,’ ‘devotion,’ and ‘bravery’ conventionally invoked to describe the soldier’s individual act of consent over his own body is neither inappropriate nor false” (112).

¹⁶ Sus regulaciones fueron redactadas en julio de 1812 (García Cárcel 137).

¹⁷ No es suficiente evocar símbolos como el de Agustina de Aragón para definir “lo español”. Su participación en la guerra, generalmente reducida a la acción de disparar el canon, o distorsionada hasta convertirla en leyenda, la asocia erróneamente al carácter esencial del pueblo aragonés, que de hecho fue explotado por Palafox para darles a los españoles un sentido de identidad nacional.

¹⁸ Montesinos anota que hubo una edición de este libro anterior a 1830, “pues se le cita en el prospecto de este año extractado por Sarrailh, *Enquêtes*, 146” (Rueda 367 n. 78). Ferreras atribuye la obra a Francisco Brotons, si bien con cierta cautela, señalando que cabe la posibilidad de que sea una novela original de A. Guijarro y Ripoll. Para más información sobre estas atribuciones y un análisis de la obra desde la perspectiva de los usos epistolares, ver Rueda *Cartas sin lacrar*, 367-376.

¹⁹ La popularidad de las memorias surgió a la raíz del Conde Las Cases y su *Mémorial de Sainte Hélène* (1823).

²⁰ Mientras que la histórica Agustina nunca expresó su parecer sobre la guerra, su hija, Carlota Cobo (o Cobos en ocasiones), escribió una obra sobre unos amores imposibles entre la heroína y Luis Talerbe, soldado que al parecer se casó con Agustina poco antes de su famosa hazaña. El título es *La ilustre heroína de Zaragoza o la célebre amazona en la Guerra de la Independencia* (Madrid, 1859) y está dedicada a Isabel II (García Cárcel 379, n15). Cuando la histórica Agustina murió en 1857 en Ceuta, su esquelera pasó prácticamente inadvertida, como si nunca hubiese participado en la guerra. La obra de su hija está diseñada, según García Cárcel, para revivir la leyenda de Agustina y obtener el favor de Isabel II cuando le estaban poniendo pegos para cobrar la pensión de su madre. Contrastar con los datos de Freire y Simón Palmer.

²¹ Ver García Cárcel sobre las lagunas en la biografía de Agustina (171-176). Walter Jackson presenta una versión tergiversada de su hazaña al afirmar que el artillero a quien Agustina sustituyó era su amante (3510).

²² Las referencias a la obra se darán a continuación sólo con la página entre paréntesis.

²³ Alfredo Rodríguez ha mostrado cómo la trama tiene un sustrato shakespeariano en la reelaboración de los temas de *Romeo y Julieta* y *El mercader de Venecia*, que convergen en la enemistad de las familias Candiola y Montoria, cuyos nombres ciertamente evocan a Capulecos y Montescos, 91-95.