

Las alegorías de España en la comedia lopesca

David Guinart Palomares
Universitat de València
david.guinart@uv.es

El presente trabajo pretende abordar el estudio de una serie de textos dramáticos salidos de la pluma de Lope desde la perspectiva de los estudios que sobre el fenómeno de la nación moderna y la construcción ideológica que la sustenta –el nacionalismo– han florecido en las ciencias sociales en particular desde mediados del siglo pasado. El enfoque del estudio, por tanto, tiene que ver con la construcción, desde la literatura, de una memoria colectiva y unos imaginarios nacionales. En este sentido, me pareció que podía resultar de algún interés observar la presencia en el teatro de Lope de un elemento tal como las alegorías de identidades colectivas, y en particular la de España. Mi objetivo es examinar hasta qué punto la presencia de estos elementos, estas alegorías que representan sobre la escena al cuerpo político al que dramaturgo y espectadores pertenecen, suponen o no un elemento de tipo identitario o nacionalizador, partiendo de la base de que –al menos según el paradigma de estudios sobre el nacionalismo que ha resultado mayoritario durante la mayor parte del tiempo en que los estudios sobre el nacionalismo han florecido, el modernista– la época en que han sido producidos estos textos escénicos, los siglos XVI y XVII, es anterior al surgimiento de la idea moderna de nación.

La nación en la Historia

Como acabo de mencionar, los estudios sobre el fenómeno nacional que se adscriben al paradigma que se ha dado en llamar modernista han insistido de mil maneras en negar dos de las características que los defensores del hecho nacional han considerado siempre consustanciales a la idea de la nación: su antigüedad y su carácter primordial o natural (Smith, 2000, p. 55). Perennialismo y primordialismo han sido las bestias negras de la mayoría de estudiosos del nacionalismo, que han mostrado en sus trabajos cómo la idea de nación se desarrolla al calor de los procesos de modernización social y política, procesos que tienen su concreción en la doble revolución, política y económica, con sus epicentros respectivos en Francia e Inglaterra, que marca el acceso pleno a la Modernidad en las postrimerías del siglo XVIII y se despliega durante toda la centuria siguiente.

A medida que las ideas románticas se difunden por Europa, se propaga con ellas la visión de la nación como un grupo humano natural –unido por vínculos de lengua, religión, etnia o acervo cultural compartido–, que debe ser reconocido en una comunidad de naciones independientes e iguales⁷³. Al mismo tiempo, la crisis de la forma monárquica de poder y su legitimación carismática da paso al auge de la idea de soberanía nacional, según la cual –en la línea del contrato social rousseauiano– la fuente y la legitimación del poder se encuentra solo en la masa de la población, entendida como un cuerpo político donde todos los miembros están unidos horizontalmente entre sí y solo verticalmente a la propia nación (Calhoun, 2008, p. 70 y sigs.) La idea de unidad e independencia nacionales se abre paso con fuerza y se convierte en uno de los fetiches del siglo. El Hiperión de Hölderlin o el Jacopo Ortis de Foscolo, dos de los héroes románticos literarios que encarnan el mal del siglo, se desesperan por sus amores imposibles, se consumen en un mar de tedio vital y sentimiento de inadecuación, pero también se afligen por el amor de una patria –Grecia, en un caso; Italia, en el otro– a la que consideran dividida, esclava, no realizada, ahogada, en definitiva. La raíz de este nuevo sentimiento, de esta manera de concebir la relación entre el individuo y la colectividad estaría, según estos autores, en la confluencia, como decíamos, de las ideas nacidas sobre todo en el pensamiento alemán del *Sturm und Drang* y el Círculo de Jena, que nutrirían el romanticismo y el idealismo alemanes, con el ascenso al poder de la burguesía y el proceso de construcción de los Estados modernos. El Estado burocrático burgués moderno supone la concreción política del proyecto racionalizador ilustrado propio de la Modernidad. Erosionadas y desprestigiadas las modalidades carismáticas y religiosas de legitimidad del poder político que habían caracterizado al estado monárquico-feudal, el nuevo estado requiere de una fuente de legitimación inmanente, en consonancia con el proceso de naturalización y desmiraculización del mundo característico del proceso modernizador. Es aquí donde la idea de nación, en tanto depositaria de la soberanía que sustenta el orden político y social, juega un papel fundamental.

En definitiva, toda una línea de investigación del fenómeno nacional, la representada por autores como John Breuilly, Ernest Gellner, Eric Hobsbawm o Benedict Anderson, han entendido el surgimiento de la idea de nación en estrechísima relación con el advenimiento de la Modernidad y el desarrollo del estado burgués moderno. Frente a la idea del carácter espontáneo de las naciones, el modernismo ha desarrollado una visión constructivista de la ideología

73

La más influyente concreción de esta idea de la nación como grupo humano natural unido por una serie de rasgos primordiales, y la idea conexas de que el individuo solo puede realizarse plenamente en tanto que miembro de esta comunidad es la del alemán Johann Gottfried Herder. Sobre Herder, véase el trabajo de Berlin que incluimos en la bibliografía final.

nacionalista, según la cual las identidades nacionales son constructos culturales fomentados por las élites, que utilizan diversos elementos culturales, étnicos o lingüísticos preexistentes con fines instrumentales. Por utilizar la terminología de Hobsbawm, el modernismo ha intentado mostrar que la *tradición* ancestral no es más que *invención* moderna en muchos casos (Calhoun, 2008, pp. 52-62).

Otra línea de indagación sobre el hecho nacional, que se ha constituido en alternativa a la modernista que acabamos de esbozar someramente, la llamada etnosimbolista, algunos de cuyos máximos representantes son autores como Anthony D. Smith, John Armstrong o John Hutchinson, entiende, por el contrario, que no es posible trazar una divisoria tan clara como la que pretende el modernismo entre el nacionalismo moderno y los modos de identificación colectiva del Antiguo Régimen. Aun aceptando que la nación y el nacionalismo son, tal como los conocemos en la actualidad, fenómenos modernos, el etnosimbolismo cuestiona la idea de que sea posible explicar estas formaciones sociopolíticas a partir única y exclusivamente de los datos de la Modernidad: para estos estudiosos es necesario, si se quiere profundizar en las raíces de los sentimientos de pertenencia nacional, atender a la *longue durée*, esto es, indagar en las raíces premodernas de la nación. Solo de esta manera, en opinión de los etnosimbolistas, puede explicarse por qué, a igualdad de condiciones materiales en la época moderna, unos territorios desarrollan movimientos coherentes y exitosos de reivindicación nacional y otros no. Por ello, el etnosimbolismo distingue entre lo que llama la *ethnie* premoderna y la nación moderna, pues si la primera alude a un grupo humano unido por elementos culturales compartidos, mitos de procedencia común y un vínculo a una tierra de origen, la segunda, propiamente moderna, se sitúa más bien en el terreno de la cultura política de masas y las leyes compartidas. Las distingue, como decimos, pero para inmediatamente indagar en las distintas maneras en que las primeras y las segundas se relacionan, los modos en que las naciones cuajan, en muchas ocasiones, en el fermento creado por las *ethnies* que las preceden (Smith, 2000, pp. 334-339).

Nuestro objetivo, por tanto, es ver cómo se relaciona la presencia, en la obra dramática de Lope, de personajes alegóricos llamados *España* con estos fenómenos culturales, políticos y sociales que hemos esbozado. En la siguiente sección vamos a examinar algunos textos dramáticos lopescos para ver qué nos dice la presencia sobre las tablas de estos personajes, y la función que cumplen, sobre la manera en que estos procesos de nacionalización que hemos mencionado se han desarrollado en España y de qué modo un producto cultural como el teatro áureo los vehiculaba.

España a escena: las alegorías nacionales en el teatro de Lope

Una búsqueda sencilla en la base de datos ARTELOPE nos permite descubrir rápidamente que son nueve las comedias de Lope (y aquí uso el término *comedias* en su significado de la época, esto es, obras de teatro largas, excluyendo por tanto los autos y el teatro breve) en las que aparece un personaje llamado *España*. Esas obras son, en orden cronológico: *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega* (1596-1598), *La Santa Liga* (1595-1603), *El cardenal de Belén y vida de san Jerónimo* (1610), *El mejor mozo de España* (1610-1611), *La limpieza no manchada* (1618), *La juventud de san Isidro* (1622), *El Brasil restituido* (1625), *El piadoso aragonés* (1626) y *La vida de san Pedro Nolasco* (1629).

Como resulta obvio a partir de la lectura de los títulos, todas las obras pertenecen en cuanto a su género, a dos grupos bastante bien definidos. Siguiendo la clasificación genérica que de la obra lopesca ha propuesto Joan Oleza (Oleza, 1997, p. XVIII y sigs.), cinco de las nueve obras pertenecen con claridad al grupo de los dramas históricos profanos de hechos famosos públicos, pertenecientes todos ellos a la historia de España: *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, *La Santa Liga*, *El mejor mozo de España*, *El Brasil restituido* y *El piadoso aragonés*. Las otras cuatro obras comparten asimismo una condición genérica común: son dramas históricos religiosos. Tres de ellos pertenecen al subgrupo denominado hagiográfico y de leyenda (son, según el concepto genérico tradicional, *comedias de santos*), mientras el cuarto, *La limpieza no manchada*, resulta más escurridizo en cuanto a su clasificación, como veremos después.

Lo primero que llama la atención, una vez hemos fijado la adscripción genérica de las piezas en las que aparecen los personajes alegóricos representativos de España, es que esta presencia parece estar ligada al drama de tipo histórico. Bien sea en su versión profana, bien en la religiosa, la aparición de alegorías de este tipo se da solo, en la obra de Lope, en obras de tema histórico. Esto, desde luego, no es casual y tiene que ver, como intentaremos explicar, tanto con la concepción de la Historia que hay en Lope y las fuentes de las que parte, como con el valor didáctico y político del teatro de tema histórico y su posible función nacionalizadora.

Pasaremos ahora a analizar someramente algunos rasgos de estos personajes alegóricos de España, tales como su caracterización, función dramática o discurso. Empezaremos por las obras de tipo histórico profano, aquellas que recrean hechos de la Historia de España. En *El cerco de Santa Fe*, obra que narra episodios del cerco de Granada por los Reyes Católicos, España aparece en la tercera jornada, acompañada por otra alegoría, la de la Fama. Se entabla entre ellas un diálogo, en el que la Fama enaltece la memoria de diversos ‘españoles’ ilustres por su valentía (Bernardo del Carpio, el Cid, Pelayo, Viriato), exalta a los Reyes Católicos y anuncia la gloria futura de Carlos V y Felipe II, entre los cuales España asegura que habría que colocar al joven

caballero Garcilaso de la Vega –que no debe ser confundido con el célebre poeta–, por su valor en la lucha contra los granadinos.

En *El Brasil restituido*, pieza que tiene por tema la reconquista por parte de los españoles de la ciudad brasileña de Bahía, que había sido tomada por Holanda, es la Monarquía de España, “con un mundo a los pies y un cetro con tres coronas de oro” (p. 84)⁷⁴ quien hace acto de presencia sobre el tablado. También en esta ocasión es la Fama su interlocutora, quien la entera de la toma de la ciudad por los holandeses, noticia ante la cual la Monarquía de España responde con la determinación de recuperar la plaza.

En *La Santa Liga*, pieza histórica que como cabe esperar dramatiza el episodio de la batalla de Lepanto, España comparece ante el espectador en compañía de Venecia y Roma. Las tres comentan su alianza contra el Turco y acto seguido pasan a describir para el espectador los pormenores de la batalla, que transcurre fuera de escena, denotada metonímicamente por sonidos producidos ‘dentro’. En esta ocasión, por tanto, la función de los personajes alegóricos es la de ejercer de narradores de los sucesos que tienen lugar fuera de la vista del espectador.

La obra *El piadoso aragonés* pone en escena los enfrentamientos entre Carlos, príncipe de Viana, y su padre Juan II de Aragón, “el piadoso aragonés” según la visión de Lope, favorable al monarca aragonés. En esta ocasión, España aparece en la escena final de la pieza, en lo alto, tras unas puertas que se abren para mostrar a los futuros monarcas Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. España los acompaña, a un lado, y al otro aparecen las personificaciones de los reinos de Castilla y Aragón. Pero mientras estos permanecen mudos, es España quien toma la palabra para anunciar al rey Juan la muerte de su hijo y enemigo Carlos, alentándole a olvidar lo sucedido y poner sus esperanzas en su otro hijo Fernando, el futuro Rey Católico, quien al casarse con la reina de Castilla conseguirá la unión de ambos reinos y la expulsión de “moros y hebreos” (p. 366).

El destino del infante Fernando será precisamente el protagonista de otra de las obras que nos interesan, la titulada *El mejor mozo de España*, que no es otro que el Rey Católico. La obra escenifica las vicisitudes de la alianza matrimonial entre Fernando e Isabel, con un evidente tono providencialista. A la joven Isabel se le aparece en sueños España, “vestida de luto, en el suelo, y un Moro por un lado a caballo, y un Hebreo por el otro, teniéndola entre los pies”. España, así

⁷⁴ En lo sucesivo, cuando citemos palabras de los textos de Lope objeto de nuestro análisis, indicaremos entre paréntesis el número de verso, o el de página en el caso de aquellas ediciones que no indican el número de verso. La edición utilizada para cada texto está reseñada en una sección especial de la bibliografía final de este artículo.

humillada, se lamenta de su destino y pide a la aún infanta que trueque “la rueda en espada” y la libere (p. 330). Significativamente, al final de la obra será Castilla, y no España, quien aparezca tras el matrimonio de la ya reina Isabel con el infante Fernando para celebrar el buen suceso de los planes de la Providencia: “descúbrese Castilla en el caballo en que estaba el Moro que la tenía a sus pies, y están a los de ella Moros y Hebreos” (p. 365). Esta oscilación entre España y Castilla es sin duda reveladora de una idea de unidad peninsular construida en torno al papel hegemónico del centro castellano.⁷⁵

Pasemos ahora a examinar las apariciones de las personificaciones de España en los dramas de tipo religioso. En *La vida de san Pedro Nolasco*, “España y Francia, salen, cada una en su traje ricamente” (p. 70). Las dos potencias discuten por la apropiación del santo: Francia acusa a España de haberle robado a su hijo Pedro Nolasco; España se defiende diciendo que ha sido español el suelo en que ha desarrollado su tarea espiritual y que, en cualquier caso, la empresa de Pedro será para mayor acrecentamiento de la Iglesia.

Algo parecido sucede en la pieza *El cardenal de Belén y vida de san Jerónimo*, donde aparecen sobre las tablas España y Roma, para disputarse el honor de albergar la tumba de san Jerónimo, honor que finalmente corresponde a la sede pontificia.

En *La Juventud de san Isidro*, España comparece en compañía de otra alegoría, la Profecía. Esta, después de profetizar las futuras glorias políticas de la monarquía española, anuncia a España la santidad de su hijo Isidro, para a continuación vaticinar la llegada de otros santos españoles (Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Ávila).

⁷⁵ En la edición de Menéndez Pelayo se lee: “descúbrese España (o Castilla)”. Sin embargo, la consulta del texto de la Parte XX en que se publicó esta obra, de la que no se conservan manuscritos ni otras ediciones antiguas, permite comprobar que originalmente solo se aludía a Castilla en esta acotación de la escena final, a diferencia de la del inicio de la pieza, en que se hablaba de España. Se podría objetar que esta indecisión entre los nombres de España y Castilla, nada infrecuente en el teatro de Lope –quien suele llamar “rey de España” o “rey español” a monarcas que no lo fueron sino de Castilla– revelaría que tras esta presencia de la representación alegórica de España sobre las tablas no se halla más que la figura disimulada de Castilla. Sin negar, la hegemonía o centralidad que en el imaginario de lo español tiene lo castellano en Lope y otros autores castellanos de la época, creemos que la imagen de España tal como se está construyendo tiene un alcance verdaderamente peninsular, como muestra la constante reivindicación, por parte de estos personajes alegóricos de España, de la unión de las coronas de Castilla y Aragón como fundamento de la grandeza posterior. Sobre los procesos de unificación cultural y política vertebrados en torno a Castilla que caracterizan el acceso de España a la Modernidad, véase más adelante la nota 5.

La limpieza no manchada, obra que en opinión de Menéndez y Pelayo más que una comedia constituye “una extensa loa a lo divino” con “grandísimo número de figuras alegóricas e historiales” (Menéndez y Pelayo, 1949, p. 100). Se trata de una exaltación del dogma de la Inmaculada Concepción encargada por la Universidad de Salamanca y representada en esta institución. España dialoga con las personificaciones de Alemania y Francia, encareciendo las fiestas en honor a la Virgen. Después, hace una alabanza del monarca Felipe III y una descripción encomiástica de la geografía física de España, sus partes y límites, en la línea de las *Laudes Hispaniae* altomedievales⁷⁶. Posteriormente se dirige a la personificación de la Universidad de Salamanca, para agradecerle su servicio a la monarquía, a la que nutre de letrados.

Después de repasar someramente las apariciones de las personificaciones de España en estas obras, llega el momento de preguntarse por su funcionalidad dramática y, en virtud de ella, por su valor en el plano ideológico propuesto al espectador. A partir de los breves resúmenes que acabamos de ofrecer, podemos diferenciar diversas funciones dramáticas principales que son cumplidos por estos personajes alegóricos. Uno de los roles recurrentes de la alegoría de España tiene que ver con la función de profecía, de enaltecimiento de las glorias futuras de la monarquía española –futuras desde el punto de vista de los hechos narrados, presentes o pasadas desde el del espectador–. De hecho, en varios de los casos estudiados, la personificación de España comparece en escena acompañada por la Fama (así en *El cerco de Santa Fe* y *El Brasil restituido*) o la Profecía (como es el caso de *La juventud de san Isidro*). En otras ocasiones no es necesaria la presencia de alegorías complementarias de este tipo, pues la propia personificación de España asume ese papel visionario, como sucede en dos de las obras de historia profana, *El piadoso aragonés* y *El mejor mozo de España*. También en *La vida de san Pedro Nolasco*, la alegoría de España augura al rey Jaime I éxitos militares que le valdrán el sobrenombre de Conquistador.

En otras ocasiones, la personificación de España aparece en escena acompañada de las figuras de otras colectividades territoriales, como es el caso de las de Venecia y Roma en *La Santa Liga*, la de Francia en *La vida de san Pedro Nolasco*, las de Alemania y Francia en *La limpieza no manchada* o la de Roma de nuevo en *El cardenal de Belén y vida de san Jerónimo*. La personificación de España aparece así en diálogo con las de otros territorios, a veces en disputa por la preeminencia, otras en alianza contra un enemigo común.

Caso particular, en cuanto a la función narrativa de la personificación, es el de *El mejor mozo de España*, pieza en la cual, en su primera aparición al comienzo de la obra, la alegoría de

⁷⁶ Sobre las *Laudes Hispaniae* véase Álvarez Junco (2001, pp. 37 y 202) y el artículo de Roncero (1993).

España –como hemos comentado– se aparece en sueños a la reina Isabel para pedirle que la saque de la postración en la que está por culpa de musulmanes y judíos. De este modo, el personaje alegórico cumple una función de incitación a la acción de los personajes protagonistas –del tipo, si se me permite la comparación, de la que realiza el fantasma del padre de Hamlet en la obra de Shakespeare–. Al final de la pieza, la alegoría volverá a aparecer –ahora ya no en sueños sino compartiendo plano de realidad con los personajes “de carne y hueso”– para felicitar por el cumplimiento de su encargo inicial y vaticinar un crescendo de glorias futuras para la colectividad.

En definitiva, comprobamos que en líneas generales, estos personajes alegóricos cumplen, en la comedia de Lope, una función de tipo ideológico, de transmisión hacia el espectador de una serie de valores que tienen que ver con el prestigio de la monarquía, la exaltación de sus glorias militares o la reafirmación en la unidad espiritual y étnica –caso de las ocasiones en que musulmanes y hebreos aparecen como enemigos declarados de España, así como –en el caso de las obras historiales de tema religioso– de insistencia en la estrecha alianza entre la monarquía y la Iglesia, el papel de España como *luz de Trento, martillo de herejes, espada de Roma*. El personaje alegórico –al contrario de lo que sucede en el género que constituye, por así decir, su hábitat natural, el auto sacramental–, no tiene en la comedia tanto un rol dramático como ideológico, aunque en ocasiones pueda desempeñar alguna función secundaria del primer tipo, como la de narrador de sucesos que transcurren fuera de la vista del espectador –como era el caso, según vimos, de *La Santa Liga*– o de incitación a la acción de los personajes –como en *El mejor mozo de España*.

Si pensamos en un esquema de actantes de tipo estructuralista, como el propuesto por Greimas, podemos pensar la función de estos personajes alegóricos en términos de la pareja Destinatario-Destinador, propuesta por este teórico (Greimas, 1966, 185 y sigs.). Si el eje Sujeto-Objeto es el que define la lógica de la acción en un relato, el dúo Destinador-Destinario hace lo propio con los valores ideológicos y el sistema de valores que rige la narración, conformando lo que Greimas llamó el “eje del poder”. En nuestro caso, España constituiría el Destinatario, en tanto que beneficiario de la consecución del Objeto por parte del Sujeto (sea este una victoria bélica, como en *El cerco de Santa Fe* o *La Santa Liga*, la derrota del príncipe de Viana en *El piadoso aragonés*, el matrimonio de Isabel y Fernando en *El mejor mozo de España*, etc.) pues, desde una visión providencialista, la consecución de estos objetivos redundará en un bien para la comunidad. El Destinador o fuerza que empuja al Sujeto a conseguir el Objeto en beneficio del Destinatario sería, como venimos diciendo, la Providencia, voluntad divina que se manifiesta por boca de la Fama, la Profecía o la propia figura alegórica de España.

Teniendo esto en cuenta, cabe preguntarse por el sentido de esta utilización de personajes alegóricos para la transmisión de valores ideológicos en la comedia nueva. Esta pregunta lleva aparejada otra: ¿esta dimensión ideológica que usa la figura encarnada de España puede considerarse un elemento de nacionalización, es decir, conlleva una conciencia nacional o forma parte de una política consciente de nacionalización de los habitantes de los reinos peninsulares que conforman la monarquía hispánica?

La dimensión patriótica y de exaltación del sistema monárquico y de su política imperial presente en el teatro clásico, y en particular en los dramas históricos, ha sido repetidamente señalada por la crítica. José María Díez Borque dedicó una sección de su *Sociología de la comedia española del siglo XVII* a analizar la dimensión de la comedia barroca como “propaganda bélica” y “exaltación de la patria”. En su opinión, “la comedia emprenderá, abiertamente, los caminos de mitificación de la patria, convirtiéndola en valor supremo por abstracción idealizadora de la realidad y, por otra parte, se sumará a la defensa –desde las tablas– de una política belicista” (Díez Borque, 1976, p. 196). Delmiro Antas, en el prólogo a su edición de *El cerco de Santa Fe*, dentro del proyecto PROLOPE, observa que esta “es una obra de sustancia épica, orientada a crear una mitología moderna que engrandezca la patria, su heroico pasado, su esplendoroso presente profetizado y su proyección hacia un futuro colectivo” (Antas, 1997, p. 464).

Por su parte, el profesor Joan Oleza ha indagado en los motivos del giro hacia la predominancia de la Historia como material dramático en la producción de Lope a partir de 1599. Para Oleza, este giro historicista en la escritura de Lope tiene que ver tanto con causas coyunturales –la mayor permisividad hacia las obras de tema histórico, en contraste con las censuras que las comedias amatorias provocan, en el marco de las controversias sobre la licitud del teatro y directamente conectada con la reapertura de los corrales en ese año de 1599, tras la clausura decretada en 1597– como con causas culturales como la cristalización, en el paso del Renacimiento al Barroco, de una nueva concepción de la historicidad, que ya no pone tanto el acento en la continuidad entre pasado y presente como en “la diversidad de los procesos históricos, la diferencia de la propia historia respecto a la de los demás pueblos, la primacía de lo moderno sobre lo clásico y de lo propio sobre lo ajeno” (Oleza, 1997, p. XXX). Esta nueva conciencia histórica va de la mano, en opinión de Oleza, del desarrollo de los estados nacionales promovidos por las respectivas monarquías. En este contexto, la materia histórica que más va a interesar es la que tiene que ver con el propio pasado, con los orígenes de esas colectividades que empiezan a dibujarse como entes autónomos. La épica, el romancero, las crónicas medievales, todos estos materiales serán bienvenidos para trazar a partir de ellos una imagen del pasado “nacional” que permita la autocelebración de los orígenes y el camino que ha llevado hasta el

presente. En este sentido afirma Oleza que “el papel asignado por el Renacimiento a la Antigüedad grecolatina se traslada ahora al pasado nacional, buscando en él su mitología propia, sus “Antigüedades”, unos orígenes fabulosos que sirvan de soporte a la comparación con la Antigüedad tanto como a la fundamentación de la grandeza presente”.

Si fijamos nuestra vista en el ámbito de la historiografía, ha sido señalado por diversos estudiosos cómo la historiografía del XVII comienza a plantearse la Historia de estos estados-nación en términos de biografía de un sujeto colectivo, si bien aún persiste con fuerza al lado de esta tendencia la de seguir concibiendo la Historia como crónica de los sucesivos reinados. La *Historia general de España* del padre Mariana es sin duda el ejemplo más representativo de esta tendencia que da una cabida cada vez mayor a la idea de que la Historia lo es de un ente colectivo que, por tanto, posee una sustancia propia que se desarrolla a lo largo del tiempo (Álvarez Junco, 2001, 57-58)

Es en este contexto cultural en el que la presencia sobre las tablas de personajes que encarnan a España adquiere su sentido pleno. La utilización del personaje alegórico da corporeidad al ente abstracto que es la nación, la sitúa ante la vista del espectador, confiriéndole un cuerpo. En otras palabras, la aparición de la alegoría en el tablado convierte en literal la metáfora de la colectividad como cuerpo político. En esta dirección, es bien sabido que el nacionalismo decimonónico explotó esta vía de visualización de la nación: baste pensar en la figura de Marianne, la figura de mujer que encarna a la República Francesa, o en el célebre Uncle Sam estadounidense. Pero en el Antiguo Régimen, la colectividad se concibe como cuerpo político con una cabeza muy clara: el rey. ¿Hasta qué punto, entonces, la presentación de personajes que ya no son –o no siempre son– representaciones de la monarquía sino de España *a secas* tiene cabida en el contexto de la exaltación del poder real que se lleva a cabo, supuestamente, en la comedia nueva? O, más en general, ¿hasta qué punto puede decirse que dentro del sistema de legitimación monárquica del poder se está abriendo paso la nueva concepción nacional de la sociedad?

En este punto, cabe retomar las aportaciones teóricas que sobre la teoría del nacionalismo hemos hecho en la primera sección de este artículo. Si, por una parte, es innegable que el nacionalismo tal como lo conocemos es un producto de la Modernidad que se consolida en el paso del siglo XVIII al XIX, al calor de la nueva antropología surgida en el pensamiento alemán (Herder), y de las necesidades de construcción de los estados burgueses, no es menos cierto que limitar toda presencia del hecho nacional a estos términos cronológicos no hace sino desvirtuar la realidad del fenómeno. Como han señalado algunos de los autores mencionados partidarios de ampliar la indagación del fenómeno nacional a las épocas premodernas, algunos estados, entre ellos España, conocen, a partir del momento en que su configuración territorial se estabiliza y se

asienta en ellos un poder monárquico fuerte que pugna por debilitar la jurisdicción de la aristocracia, procesos de unificación legislativa, burocrática, lingüística, etc., que adelantan lo que luego será característico de las políticas nacionales de los estados burgueses decimonónicos.⁷⁷ En su valioso estudio sobre las memorias históricas de España a lo largo de los siglos, Ricardo García Cárcel, al examinar la autoimagen de los súbditos peninsulares de la Monarquía Hispánica en el XVII afirma que

En la España del Quijote hay una conciencia nacional que va más lejos de lo puramente geográfico o local. A finales del siglo XVI se estaba debatiendo, por primera vez, el concepto de nación española. [...] En primer lugar, a partir de la atribución a la monarquía española de unas determinadas funciones o misiones que cumplir, misiones que pronto se deslizarán desde la monarquía misma al país en que tal monarquía se inserta (García Cárcel, 2011, p. 103).

Sin llegar a hablar, como hace García Cárcel, de una “conciencia nacional”, Álvarez Junco coincide en señalar que la literatura política desde los tiempos de Felipe II “expresa una identidad común por parte de las élites cultas de aquella monarquía y una clara conciencia de pertenecer a esa entidad colectiva a la que se va llamando, cada vez más, «monarquía española» o «España»” (Álvarez Junco, 2008, p. 186). Según este autor, esa identidad colectiva se sustentaba en tres pilares: uno político, el de la monarquía común, que aunque con territorios por todo el globo

⁷⁷ Se nos ha objetado que en el período de los Austrias menores, en el que vive Lope, se produce lo que se ha llamado una refeudalización, es decir, una recuperación de poder efectivo de la aristocracia, en detrimento del poder real. Aun siendo esto cierto, no lo es menos que si adoptamos una visión de largo alcance, que abarque todo el período de la monarquía absoluta, desde la transición a la Edad Moderna con el reinado de los Reyes Católicos hasta la irrupción del liberalismo a principios del XIX, el proceso general es sin duda de fortalecimiento de la autoridad central, con un progresivo desarrollo de la burocracia estatal y –sobre todo a partir de la llegada de los Borbones en el XVIII- de las políticas tendentes a la unificación legal y lingüística del territorio de la Monarquía, gobernado desde Castilla. Incluso en la época de Lope se han dado ya muchos pasos en esa dirección: desarrollo de una compleja burocracia estatal; elección de una capital permanente dentro del territorio de Castilla; concentración del poder efectivo en el Consejo de Castilla, en detrimento de los otros consejos territoriales; progresiva extensión de la lengua castellana como (casi) única lengua literaria y de cultura –además, claro, del latín– entre las clases letradas de los reinos no castellanos de la Corona; o creación de instituciones comunes para los diversos reinos como la Inquisición, etc. En definitiva, creemos que si se tiene en cuenta una perspectiva histórica amplia, el movimiento se dirige indudablemente a la homogeneización política y cultural de los reinos hispánicos sobre una base castellana, por más que, por un lado, esta pudiera conocer altibajos y, por otro, no habrá todavía, en particular durante el período de los Austrias, un programa explícito de unificación territorial, como sí tendrán los Borbones y, después, el liberalismo nacionalista decimonónico.

giraba en torno a los reinos peninsulares, identidad que creció al calor de la enemistad con otras potencias europeas; el religioso, basado en la unidad de credo; y el del comienzo de la hegemonía lingüística del castellano sobre las demás lenguas peninsulares –siempre, entiéndase, entre las clases letradas–.

Si la consecución de una cultura de masas válida para el conjunto de la sociedad, por encima de las culturas particulares de cada estamento o territorio es uno de los elementos que los estudiosos del fenómeno nacional han señalado como factor de nacionalización, no será extraño pensar que en el teatro barroco español, en la medida en que constituye realmente un incipiente elemento de una cultura masiva, que reúne en su espacio a todas las capas sociales y amalgama los distintos discursos e idiolectos de la sociedad en cuyo seno nace, se están dando algunos pasos hacia esa concepción nacional de la historia y de la sociedad. La legitimidad del monarca queda no solo intacta, sino que es exaltada. Sin embargo, el monarca encuentra en estas obras un interlocutor, España. Ella le pide cosas, le augura otras, se sitúa, en definitiva, como un elemento autónomo. El personaje que encarna a la patria se manifiesta bifronte: rememora el pasado y vaticina el futuro, y esto nos habla de su protesta de perduración, de su permanencia por encima de las vidas de los hombres concretos que la conforman en cada momento. Desde esta perspectiva, creemos que sí puede darse a la presencia en las obras históricas de Lope de la personificación de España una lectura en clave nacionalizadora, siempre que no caigamos en anacronismos que nos lleven a identificar este patriotismo étnico, como lo ha llamado Álvarez Junco (2001, pp. 31-62) para diferenciarlo del nacionalismo *tout court* del XIX, con su descendencia decimonónica. Estrechamente unida, aún, al Trono y al Altar, la figuración imaginaria de la nación como sujeto histórico se estaba fraguando, preparando el camino para que se la llegara a ver como sujeto político en los siglos posteriores.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

- El Brasil restituido*, en *Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, 1, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1970.
- El cardenal de Belén y vida de san Jerónimo*, en *Comedias de vidas de santos*, 1, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1964.
- Cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, ed. de Delmiro Antas, en *Comedias de Lope de Vega: parte I (PROLOPE)*, Lérida, Milenio, 1997.

- La juventud de san Isidro*, en *Comedias de vidas de santos*, 2, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965.
- La limpieza no manchada*, en *Comedias de vidas de santos*, 4, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965.
- El mejor mozo de España*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, X, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, RAE, 1899.
- El piadoso aragonés*, en *Crónicas y leyendas dramáticas de España*, 7, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1968.
- La Santa Liga*, en *Obras completas de Lope de Vega*, 10, Madrid, Turner, 1994.
- La vida de san Pedro Nolasco*, en *Comedias de vidas de santos*, 3, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965.

Bibliografía secundaria

- ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, «Memoria e identidades nacionales», *Identidades y memoria imaginada*, ed. Justo Beramendi y María Jesús Baz, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008, pp. 181-200.
- ANTAS, Delmiro, «Prólogo» a *El cerco de Santa Fe*, en *Comedias de Lope de Vega, parte I (PROLOPE)*, Lérida, Milenio, 1997.
- BERLIN, Isaiah, *Vico y Herder: dos estudios en la historia de las ideas*, ed. de Henry Hardy, Madrid, Cátedra, 2000.
- CALHOUN, Craig, *Nacionalisme*, Valencia, Afers / Universitat de València, 2008.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *La herencia del pasado: las memorias históricas de España*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1949.

OLEZA, Joan, «Estudio preliminar», en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997.

OLEZA, Joan et al, *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*.

RONCERO, Victoriano, «Las Laudes Hispaniae: de San Isidoro a Quevedo», *Analecta Malacitana*, XVI, 1, 1993, pp. 91-92.

SMITH, Anthony D, *Nacionalismo y Modernidad, un estudio crítico de las teorías recientes sobre naciones y nacionalismo*, Tres Cantos, Istmo, 2000.