

ESPAÑA: MATER DOLOROSA / MATER VICTORIOSA. DEL TEATRO CLASICO AL TEATRO ALEGÓRICO DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

M^a DOLORES ALONSO REY¹

Universidad de Angers (Francia)

Resumen

La representación de España como *Mater dolorosa* no es un signo distintivo de los liberales ni de su visión política. Cohabita con la representación de España como matrona en majestad tanto en el siglo XIX como anteriormente. La *Mater dolorosa* ha sido una iconografía constante en el teatro. Para demostrarlo analizamos las obras de teatro alegóricas escritas durante la guerra de la Independencia española (1808-1814), textos poéticos de Quintana y Espronceda así como obras de teatro clásicas: *El último rey godo* y *El mejor mozo de España* de Lope de Vega, más *La Numancia* de Cervantes.

Palabras clave : teatro patriótico alegórico, iconografía, guerra de la Independencia, *Mater dolorosa*, teatro del siglo de oro, pensamiento liberal.

Abstract

The representation of Spain like *Mater dolorosa* is not one a distinctive sign of the liberal ones nor of his political vision. She lives together with the representation of Spain as matron in majesty so much in the 19th century as previously. The *Mater dolorosa* has been a constant iconography in the theatre. To demonstrate it we analyze the allegoric plays written during the war of the Spanish Independence (1808-1814), poetical texts of Quintana and Espronceda as well as classic plays: *El último rey godo* y *El mejor mozo de España* of Lope de Vega, plus *La Numancia* of Cervantes.

Key words : Patriotic allegoric theatre, iconography, war of the Independence, *Mater dolorosa*, theatre of the golden century, liberal thought.

¹ Université d'Angers. Correo-e: dmiton49@free.fr. Recibido: 10-01-2010; segunda versión: 18-03-2010.

La Guerra de la Independencia (1808-1814), que abre una nueva etapa de la historia de España, marca el principio del fin del poder napoleónico e inaugura un nuevo tipo de conflicto: una guerra nacional y total en la que todas las clases sociales y todos los territorios participan (Jover 1958: 127-136). Cuando Napoleón condujo a la familia real a Bayona, donde forzó al nuevo rey Fernando VII a renunciar al trono, surgió un movimiento espontáneo compuesto de nobles y de plebeyos que reivindicaba su derecho a participar en política para defender la nación (Onaindía, 2002: 303-308). A pesar de que los levantamientos del dos de mayo de 1808 (Aymes 2003:17) fueron aplastados por las tropas imperiales en Madrid, en el resto del país triunfaron. A la mitad de la guerra, en 1810, las Cortes de Cadiz se reunieron para elaborar la primera constitución liberal española. La efervescencia política durante la guerra era mayúscula. El abanico político estaba compuesto por partidarios del antiguo régimen, liberales y afrancesados que apoyaban a José I. Esos tres grupos representaban las dos corrientes de pensamiento político del siglo XVIII español que la guerra va a situar en primer plano. Por un lado, los que sostienen que la corona debe mantener el monopolio de la política y tienen una concepción culturalista de la nación; por otro, los que defienden el pensamiento republicano de Cicerón y Montesquieu que preconiza un gobierno mixto, el control del poder por sí mismo, la libertad comprendida como ausencia de servidumbre, el patriotismo como defensa de la libertad común garantizada por la ley y las instituciones, la concepción de la ausencia de ley como tiranía, monstruosidad (Onaindía 2002: 83). Algunos historiadores como Álvarez Junco cuestionan el carácter nacional del levantamiento y el deseo de independencia:

Presentar, por tanto, la larga y sangrienta confrontación de 1808 a 1814 como una 'guerra de independencia' o enfrentamientos con 'los franceses' por una 'liberación española' es una de esas simplificaciones de la realidad tan típicas de la visión nacionalista del mundo[...] Es innegable que aquella fue, en primer lugar, una guerra internacional, [...] Múltiples elementos permiten clasificar aquella guerra como civil [...] (Álvarez Junco 2001:120)

Esta interpretación no dejó indiferentes a otros historiadores como Antonio Elorza quien opuso sus objeciones en la prensa, lo que dio lugar a una apasionante polémica². Para Álvarez Junco, la guerra de la independencia forma parte de un mito

²http://blogs.periodistadigital.com/24por7.php/2005/11/28/elorza_vs_alvarez_junco_o_como_ven_dos_c -(consultado en enero de 2010)

integrador construido por los liberales durante la década de 1840 y asentado ya al comienzo de la segunda mitad del siglo XIX (Álvarez Junco 2001 :129). Para este mismo autor, la dificultad que los liberales españoles tuvieron a lo largo del siglo XIX para hacer triunfar la idea liberal de nación se manifestaría plásticamente mediante la elección de la iconografía de España : la Mater dolorosa. Esta explicación suscita algunas interrogaciones. ¿Cómo hay que comprender, pues, el personaje de España y su iconografía en el teatro producido durante la guerra (1808-1814) y en otras obras escritas por liberales?

A principios del XIX, se consideraba todavía el teatro como un instrumento para actuar sobre la opinión pública en gran parte analfabeta y se convertía en instrumento de propaganda política (Freire López 1992). Las piezas alegóricas en un acto, escritas en los primeros momentos del conflicto, tenían como objetivo el reavivar y mantener el sentimiento patriótico (Larraz 1988: 237). Estéticamente, suponían una vuelta atrás, al teatro barroco de los *Autos sacramentales* de Calderón. Pero la alegoría está presente en esas obras por su eficacia visual y persuasiva. Allí se encuentran abstracciones personificadas o conceptos figurados : naciones, provincias, vicios, virtudes, artes... Pero bajo este disfraz se reconoce, como si se tratara de una obra en clave, a los personajes políticos del momento : la Perfidia encarna a Napoleón, la Traición a Godoy.

En las obras que componen nuestro *corpus* cohabitan dos representaciones antitéticas de España: la *Mater dolorosa* y una matrona victoriosa, soberana y en majestad. Esta dualidad iconográfica tiene sus orígenes en la época romana. En la coraza de la estatua Augusto Prima Porta que celebra la victoria de Augusto sobre astures y cántabros, *Hispania*, al igual que Germania Capta (Bizot 1687: 47), aparece como una matrona vencida, sentada de espaldas a Marte y desolada (Fatás 1990: 82-92). En la numismática romana, *Hispania* presenta el perfil de una mujer entristecida que lamenta su derrota y sumisión. Posteriormente, bajo Adriano, *Hispania* es una figura femenina majestuosa, recostada sobre unas rocas, que lleva túnica larga, corona de laurel y ramo de olivo en la mano derecha. Estos atributos fijan para siempre la iconografía de la alegorización de España. Hacen referencia a la

fertilidad – espigas de trigo, rama de olivo - , a la fuerza -espada - y a la autoridad - corona mural- (Arce 198:77-102). Bajo los Habsburgo, se prefirió la figura de la matrona guerrera con armas, casco y coraza, imagen que remite a la diosa Atenea, como aparece en el cuadro de Tiziano *La religion socorrida por España* (1571, Museo del Prado). España personifica a la vez una entidad geográfica, la monarquía y un sentimiento de identidad colectiva. Bajo los Borbones, se representa como una matrona con los atributos del poder –corona, escudo, cetro... - pero subordinada a la figura del monarca. Tal es el caso del *Retrato alegórico de Carlos III* de José del Castillo (1775, Castres, Musée Goya). Las matronas en majestad que decoran los techos del Palacio Real de Madrid serán la fuente de la representación de la nación española en los siglos XIX y XX. Como Carlos Reyero subraya, el paso de una caracterización territorial a una nacional no implica una modificación de los atributos iconográficos. Su continuidad es debida a la falta de ruptura con el pasado monárquico, contrariamente a lo que sucedió en Francia con la representación de Mariana que encarnaba un régimen político nuevo (Reyero 2007). En el agitado siglo XIX, diferentes declinaciones de la matrona en majestad se suceden en las representaciones oficiales, la pintura y la escultura : aparece armada, durante la época absolutista de Fernando VII ; durante el periodo liberal lo hace como soberana dulce con aspecto de reina medieval o de diosa griega ; bajo Isabel II, vuelve a ser una matrona identificada con la reina ; durante la I República, se presenta como jovencita con gorro frigio. Pero la matrona oficial cohabita con las imágenes vehiculadas por la prensa satírica a lo largo del siglo: las de la matrona adormecida, afligida, delgada, arruinada, resignada, maltratada, acosada... Se trata de un tipo de representación conocido como *Mater dolorosa*³.

Las dos representaciones antitéticas de España que cohabitan en el siglo XIX se encuentran ya en las obras alegóricas estudiadas. A veces las dos aparecen en escena - *La sombra de Don Pelayo* de Zavala y Zamora, *España restaurada* de autor anónimo, *España libre* de Agustín Juan- ; otras veces sólo hay una mientras que la otra

³ El origen de *mater dolorosa* es de orden religioso. Se encuentra en una oración del siglo XIII - *Stabat mater dolorosa*- que medita sobre el sufrimiento de María durante la crucifixión de Jesús y que ha sido fuente de inspiración de pintores y músicos: Boccherini, Looten, Pergolesi, Rossini, Vivaldi, Dvorak...

se encuentra caracterizada en los diálogos - *La alianza española* de Zavala y Zamora, *España encadenada* de autor anónimo-. La estructura dramática es muy simple : en la situación inicial es una prisionera; en la final, España aparece en majestad, libre y soberana. El cambio de situación, que consiste en pasar de la sumisión a la libertad, de la derrota a la victoria, se expresa visualmente mediante el cambio de traje y de tipo iconográfico. Estamos ante el tema de la liberación y de la restauración de la patria, tan caro al pensamiento ilustrado español⁴.

La España que abre esas obras es una mujer, una madre, que está sentada en una silla o dormida en el suelo apoyándose en una roca - como *Hispania* sobre las monedas romanas-, con aspecto descuidado, encadenada -como la Germania representada en la época napoleónica (Flacke 1998 : 104)-, abatida, de luto y llorando. En *España restaurada*, yace en un prado sombrío y solitario mientras que en *España libre* se encuentra en un bosque al pie de una cueva. Es un espacio de desolación que simboliza la miseria de la guerra y su servidumbre. Como en las estampas conocidas como *Ajipedobe* (Gordillo 2001 : 67), es una víctima que sufre las consecuencias de los políticos.

El paralelismo antitético es la técnica elegida para expresar el cambio de situación : las lágrimas de tristeza se convierten en lágrimas de alegría, la posición sentada en posición de pie, las cadenas se rompen, los enemigos anteriormente de pie están ahora en el suelo o huyen. En *La alianza española* se alude a España como una madre vencida que se lamenta sobre su presente y destino. Aparece sólo al final bajo el tipo iconográfico de la matrona reina y madre en majestad, llevando un manto sembrado de castillos, elemento heráldico que, junto con el león, compone el blasón de España. Siguiendo los tipos iconográficos de la época, España, victoriosa junto con Inglaterra, viene a subordinarse al rey Fernando VII cuyo retrato se encuentra situado en lo alto. Esta disposición aparece también en estampas en las que el rey está secundado por la religión y España armada como Atenea⁵. En otras obras, la liberación de España se representa mediante una transformación espacial con trazas

⁴ La estructura tripartita -estado natural, decadencia, restauración- se encuentra en la organización de la materia de *El informe sobre la ley agraria* de Jovellanos así como en las tragedias del siglo XVIII.

⁵ Museo Municipal de Madrid -grabados blanco y negro, n° 204234 *La nación española invadida en 1808 por Napoleón se arma en combate y vence en defensa de su rey de su religión y patria*. Grabado - siglo XIX obra de José Aparicio 1773-1833.

de apoteosis como en los *autos sacramentales*. En *España libre*, la obra comienza y finaliza con dos cuadros emblemáticos opuestos. En el territorio en el que se encontraba España encarcelada, había una gruta donde vivía un cíclope, símbolo de Napoleón, tirano monstruoso. Se transforma en trono sobre el que surge el retrato de Fernando VII ; la matrona ya no lleva cadenas, y sus antiguos enemigos están a sus pies.

¿Qué provoca el cambio de situación? El estado miserable de España y su discurso, que opone su grandeza pasada a la postración del presente, provocan una reacción emocional entre los personajes que le son fieles. Verla y escucharla incita a luchar para liberarla y para restaurar su majestad. En las obras que elogian y hacen propaganda de la alianza hispano-inglesa⁶, los personajes Espiritu inglés o Genio inglés ayudan a la matrona como caballeros generosos. Acusan al francés de maltratar a las mujeres y le presentan como un cobarde que huye del campo de batalla:

¿Cómo, aleve, Francés, así a la España/ te atreves a ultrajar?[/...]/ Huye tú, que enseñado estás a ello/ y ve a acompañar tus escuadras, que huyendo van de los valientes hijos / de esta augusta mujer que tú aquí ultrajas. (*España encadenada*, Escena III, p. 11-12)

En *España restaurada*, el llanto de España provoca la acción y la compasión no sólo de Inglaterra sino también de otros pueblos :

Consuele tu quebranto/ el saber que dolido de tu suerte/ corrí de clima en clima publicando/ de ese enemigo la perfidia horrible/ que dejó en tu favor interesados/ inmensos pueblos, y los más dispuestos / a devolver sus íntimos tratados / con tu duro opresor (*España restaurada*, Escena II, hoja 11)

Cuando son los propios hijos de España – sus regiones, Patriotismo, Valor... - quienes ven y oyen a su madre, surge en ellos el deseo de morir por la patria - *pro patria mori* -, de sacrificarse por librarla de la opresión extranjera :

Dichosa tú entre todas las potencias/ pues logras en tus hijos las delicias/ de verlos valerosos y esforzados / siempre dispuestos a exponer sus vidas / en sacrificio honroso por la madre / más tierna, más leal y agradecida. (*España Libre*, Escena V, p. 30)

⁶ Sobre la dimensión internacional y el apoyo británico a España durante la guerra de la Independencia, véase el trabajo de Alicia Laspra Rodríguez, “La ayuda británica” en Moliner Antonio (ed), 2007, *La guerra de la Independencia en España (1808-1814)* (Barcelona : Ediciones Nabra), p. 153-183.

Las obras estudiadas presentan la guerra contra el francés como una guerra santa y las victorias españolas como un hecho de orden sobrenatural. La idea de sacrificio por la libertad de la patria fue en un principio de naturaleza religiosa. El carácter religioso del *pro patria mori* de la antigüedad fue restablecido por los humanistas, especialmente por Enea Silvio Piccolomini, futuro Papa Pío II. Como Kantorowicz ha demostrado, la muerte por la patria se asimiló a la del mártir cristiano desde el Renacimiento:

L'essentiel, toutefois, est qu'à un certain moment de l'histoire l'état como abstraction ou l'état comme corporation soit apparu comme un corpus mysticum et que la mort pour ce nouveau corps mystique ait gagné une valeur égale à celle d'un croisé pour la cause de Dieu. (Kantorowicz 2004 : 165)

Para el pensamiento liberal-republicano del siglo XVIII, el patriotismo, deber moral de cada hombre hacia su patria, se concebía como el amor a la libertad bajo la protección de las leyes y la patria como la organización política de la sociedad y de sus leyes y no como el lugar de nacimiento (Iglesias 2008: 426). En estas obras, parece darse una mezcla de estas concepciones. El papel que el clero rural jugó en el levantamiento de la población es bien conocido (Moliner 2007 : 548), un papel local que sirve ahora para cuestionar tanto el patriotismo de los combatientes como el objetivo de independencia nacional de esta guerra (Álvarez Junco 1994 : 75-99). Efectivamente, todos los que luchaban por la liberación de España no concebían el pueblo, la nación como sujeto político. Luchaban ante todo para liberarla del poder francés. El mismo fenómeno se observó en la movilización alemana contra Napoleón, que tanto se inspiró en la española (Schulze 1996 : 214-215).

Además el sacrificio por la patria no sólo es una demanda político-religiosa exigida por el presente, sino que se inscribe en una lógica histórica concebida como nacional. El pensamiento republicano, Cicerón en particular, ve la historia como una sucesión de ejemplos para que el buen ciudadano se sacrifique por la república (Onaindía 2002 : 106). En esas obras, la acción en el presente debe estar en conformidad con el pasado glorioso, a la vez que el pasado se convierte en un espejo para el presente, un deseo de alcanzar la excelencia. Se invocan ideales y hechos históricos o míticos que constituyen la identidad colectiva. En *España libre*, Patriotismo explica que el impulso que motiva su lucha es el de los numantinos :

la causa misma/ que redujo al famoso numantino/ a enterrarse entre el polvo y las cenizas/
de su patria abrasada por no verla/ en vergonzosa esclavitud sumida. (*España libre*, Escena III,
p. 14)

Los numantinos ya habían sido presentados como españoles por dramaturgos como Cervantes e Ignacio López de Ayala y por el historiador Juan de Mariana en su *Historia general de España* (1601) donde la esencia del ser español se fijó : combativo, valeroso, fiel, amante de su libertad y de su honor. No se trata sólo de una alusión culta propia de esas obras pues, desde 1808, numerosos batallones se bautizaron como numantinos : *Leales numantinos*, *Batallón de los voluntarios numantinos* (Jimeno Martínez, De la Torre Echavarrri 2005 :131). El de los españoles que luchan contra las tropas napoleónicas y los numantinos que resisten hasta la muerte al imperio romano no es el único paralelismo que se puede encontrar. La invasión francesa se asimiló también a la invasión musulmana.

envidias, traiciones/ en la edad pasada,/ al moro me entregan/ [...] será, pues, posible,/ que
la misma causa, [...] ahora me suceda ! (*España encadenada*, Escena I, p. 6)

Los protagonistas legendarios –Caba (sic), Rodrigo, el conde Don Julián, los musulmanes- encuentran equivalentes en los personajes históricos del presente : Carlos IV, la reina, Godoy, el ejército francés :

si, otro tiempo una Caba y un Rodrigo / vendieron mi esplendor al Agareno/ hoy al perfido
Franco, me han vendido /otro Rodrigo y otra injusta Caba,/de otro alevoso Conde
pervertidos. (*La sombra de Pelayo*, Escena II, p. 59)

Se busca provocar una reacción nacional mediante la emulación invocando a los héroes de la Reconquista que encarnan el pasado glorioso : “¿Dónde están los Saldañas y Bernardos,/ los Guzmanes, Abarcas y los Díaz” (*España Libre*, p. 23)

Cuando el tono no es quejumbroso sino desafiante, *España encadenada* muestra la fe en el valor de sus hijos evocando las victorias pasadas sobre los franceses :

Mis hijos siempre pelean cara a cara,/ [...] bien os cuesta/ haber probado el filo de su
espada/ millares de hombres, quando en Roncesvalles / y en Pavía, quedó desbaratada la flor
de vuestro reino. (*España encadenada*, Escena II, p. 8)

Esas victorias son el correlato de las victorias presentes sobre los generales Moncey, en Valencia, Dupont en Bailén y Lefèvre en Zaragoza. La historia se concibe como nacional. No se menciona el carácter supranacional de los ejércitos imperiales de

Carlos V. El pasado se erige en modelo de conducta. Las cualidades de los españoles aparecen como esenciales, perennes e inmutables y el recuerdo de ese pasado basta para reactivarlas. El tiempo parece ser circular y repetitivo. Tal es la visión que se desprende también cuando se evocan las causas de la invasión actual: no se encuentran en los ámbitos políticos, económicos o geopolíticos, sino en el plano moral. Por un lado se encuentra la ambición y la envidia de los invasores de España - fenicios, cartagineses, romanos, pueblos germánicos, árabes y franceses - por otro la abundancia y fertilidad de la patria.

Llamamos la atención sobre la coincidencia sorprendente que existe entre estas obras y las *Proclamas* de las *Juntas* (Delgado 1979). En ellas la patria es algo más que el lugar de nacimiento; la pérdida de libertad se asimila a la esclavitud, a Napoleón se le califica de monstruo pérfido, el pasado -sobre todo la invasión árabe- se toma como ejemplo; la religión está muy presente (Onaindía 2002 : 313). Esta amalgama de elementos de tipo republicano, gótico y religioso se encuentra también en las obras de nuestro corpus. En *La sombra de Pelayo* de Zavala y Zamora, la guerra contra el francés se convierte en guerra santa, los personajes históricos se presentan bajo la perspectiva moral de la lucha entre el bien y el mal, el pasado glorioso se opone al presente desgraciado. Ese pasado interviene incluso en el presente : el fantasma de *Pelayo*, que inició la restauración de la patria inaugurando la guerra contra los musulmanes, interviene una segunda vez para obrar la salvación de la patria, pues los nobles han sucumbido a los pecados capitales de Despotismo, personaje que alegoriza al ministro Godoy.

Al analizar la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX sobre la guerra de la Independencia, Álvarez Junco concluía que se construyó un mito que sirvió para instaurar un proceso de nacionalización de la cultura similar al de otras naciones europeas (Schulze 1996 :185-222) :

España, el pueblo español, se habría enfrentado unánimemente contra los franceses o contra Napoleón, en una guerra de independencia nacional y habría salido triunfante. Con ello se demostraba, una vez más, la profunda adhesión de los españoles a su identidad, un rasgo de carácter que habrían demostrado múltiples veces a lo largo de la historia frente a las sucesivas oleadas invasoras de la Península. El sentimiento de españolidad quedaba ratificado en el presente (Álvarez Junco 2001: 129)

Nos cuesta aceptar esta explicación de invención mítica, pues esas ideas y sentimientos, como acabamos de demostrar, se encuentran ya en el teatro de exaltación patriótica escrito al comienzo de la guerra, incluso si el patriotismo que allí aparece no vehicula forzosamente la ideología liberal.

Hay obras cuyo objetivo es hacer aceptar la alianza hispano-inglesa como en *España encadenada*, donde Inglés informa a España de las derrotas francesas, le asegura su amistad y pone en fuga al francés. Esta alianza hispano-británica serviría para defender los tres valores supremos: Dios, la patria y el rey. Al final de la obra, España libre implora el socorro divino y aclama al rey Fernando como rey legítimo. En *España restaurada*, el triunfo sobre el francés es posible gracias a la alianza con Inglés, pero también gracias a la unidad de todas las regiones que, cada una con sus signos distintivos, vienen a los brazos de la madre España y le presentan sus trofeos ; juntas irán a ofrecerlos a la Virgen , protectora de la patria. España es, una vez más, el personaje bisagra que asegura el vínculo entre el altar y el trono legítimo que Fernando encarna. A la trilogía Dios, patria y rey se añaden las ideas de unidad nacional y de alianza con los ingleses.

Otras obras parecen preparar el combate contra el liberalismo republicano y la vuelta del absolutismo. *España libre*, escrita para festejar la retirada de las tropas de Madrid y el sitio de Zaragoza, insiste sobre la trilogía rey, patria y religión a la vez que pone en guardia contra una categoría de españoles : los que quieren un cambio de régimen, es decir, los liberales constitucionalistas. La postración de España resulta de la alteración del orden del antiguo régimen y se debe a un plan establecido entre Traición -Godoy- y Perfidia -Napoleón- consistente en introducir las ideas ilustradas en el territorio. Los vicios han sido introducidos en las diferentes clases sociales: envidia, egoísmo, discordia entre las clases superiores ; el lujo y la idea de movilidad social entre las clases medias. La Ilustración altera el orden moral del antiguo régimen -“fundada en máximas perversas,/ y de todo buen orden subversivas,/ transtornó la moral que moderaba/las pasiones del hombre” (España libre, Escena III, p. 17)- así como la propia esencia del carácter español que se vuelve afeminado e impio:

se vieron arrastrar la torpe vida/ de la afeminación más vergonzosa,/ y del caracter Español indigna/ Este envilecimiento abrió las puertas/ a la impiedad infausta. (*España libre*, Escena III, p. 17)

La salvación viene de la reacción nacional, del sacrificio de todos los españoles por la patria y de la intervención divina. Pero el combate de España debe continuar contra algunos de sus hijos:

Sé cauta en adelante; y como infames / y detestables monstruos siempre mira/ a los hijos espurios que intentaren/ derrocar nuestra augusta, santa, pía/ y única religión : a los protervos /que trastornar pretenden las Provincias,/ Repúblicas y Reinos, promoviendo/sediciosos las guerras intestinas [...]a todos los vasallos. (*España libre*, Escena V, p. 30-31)

Los españoles no deben ser más que vasallos, pero para defender “el imperio de los hombres”, se recurre al vocabulario liberal-republicano que defiende a los ciudadanos bajo el imperio de la ley. Así, los liberales son calificados de *monstruos*. La ideología de esta pieza se parece a la que se expresará en el *Manifiesto de los Persas* (12/04/1814) donde la alternativa a la monarquía constitucional es la monarquía absoluta que preserva los derechos propios de la sociedad civil burguesa : propiedad y actividad económica. No podemos dejar de apuntar la sintonía ideológica que existe entre esta pieza teatral y el panfleto antiliberal de Rafael de Vélez titulado *Preservativo contra la irreligión* (1813). El patriotismo, el *pro patria mori* se exaltan ya desde el prólogo:

“ una voz muda pero imperiosa le habla y enérgica, le habla con claridad al corazón : ésta es tu patria, ella te ha dado el ser, debes amarla como a quien te ha engendrado en su seno, prefiere tu muerte a su esclavitud” (p. 5)

No sólo insiste en la trilogía trono, religión, patria, sino que identifica estas dos últimas:

[Gracias a la fe el hombre halla consuelo] en medio de los peligros que arrostra por conservar los intereses de su patria y de su religión, que son una misma cosa, con los bienes de su particular propiedad... (p. 6)

A los liberales los considera como fruto de la filosofía de la ilustración. Son seres antinaturales por negar la religión y la patria, como él la entiende; los deshumaniza animalizándolos :

como aves nocturnas a quienes la verdadera luz ofusca, se escondieron [...] anidaron en los lugares más oscuros (p.124)

Lo que permite señalarlos como el enemigo que hay que destruir:

No dexar las armas de las manos hasta destruir del todo los planes de la filosofía de Francia y de Napoleón contra el trono de nuestros reyes y contra la fe de nuestra religión (p. 103)

En el campo de los auténticos liberales, en otros géneros literarios en la misma época, se encuentra también la doble iconografía de España y la misma disposición estructural. La oda *A España, después de la revolución de marzo* del poeta liberal Quintana (Von der Moheno 1994: 235-244) comienza con la evocación del pasado glorioso de España al cual se opone su estado de postración actual. La imagen utilizada es la de la *mater dolorosa*, como en la Oda *El panteón del Escorial*, vista como una esclava triste, de luto, con cadenas, enflaquecida por el hambre y la enfermedad :

ora en el cieno del oprobio hundida,/ como esclava en mercado ya, aguardaba/
la ruda argolla y la servil cadena./[...] su aliento impuro,/ la pestilente fiebre respirando,/ infestó el aire, emponzoñó la vida ; (vv.18-23)

Su estado es debido tanto al invasor francés -“el tirano del mundo” (v. 51)- como a los gobernantes españoles (Carlos IV y Godoy) : “ Sus déspotas antiguos,/ consternados y pálidos se esconden” (vv. 71-72). El pueblo se levanta contra todos los tiranos, extranjeros y locales : “¡Venganza! (v.75) [...] Ya acabaron los tiranos (v.82) [...] ¡Guerra, guerra, españoles ! (v. 104)”. Los héroes del pasado que lucharon contra el ocupante musulmán sirven de guía al presente : Fernando III, liberador de Sevilla, El Cid, liberador de Valencia. La reacción nacional de la patria transforma esta *mater dolorosa* del principio de la oda en matrona en majestad al final:

[...] La heroica España/[...] vencedora de su mal destino,/ vuelve a dar a la tierra amedrentada/ su cetro de oro y su blasón divino. (vv. 143-148)

Quintana, que luchó toda su vida por una monarquía constitucional, emplea las mismas imágenes y la misma estructura en esta oda que los que no compartían en absoluto sus ideas políticas. Notemos que, en esta oda, la trilogía rey, patria y religión está ausente. La lucha por la libertad se orienta aquí contra la tiranía, externa o interna.

Espronceda sigue empleando la imagen de la *mater dolorosa* cuando compone en Londres en 1829 su *A la patria. Elegía*. Las ideas liberales han fracasado tras la guerra de Independencia con la toma del poder de los absolutistas. Los liberales

sufren la represión y el exilio y siguen viendo a España como una mujer vencida, por los suelos:

Mas ora, como piedra en el desierto, /yaces desamparada,/ [...] Cubren su antigua pompa y poderío/ pobre yerba y arena,/ y el enemigo que tembló a su brío/burla y goza su pena. (vv. 53-60)

A partir de 1833, los liberales luchan contra los carlistas, continuadores, según ellos, de la guerra contra los franceses ; partidarios del antiguo régimen y opuestos a la heredera del trono, Isabel II. Espronceda sigue empleando la misma iconografía. En su poema ¡Guerra!, la trilogía “pueblo, patria y libertad” se opone a la trilogía “dios, patria y rey” de los carlistas. La patria allí se representa todavía como *mater dolorosa*, una esclava a la que el pueblo y la libertad liberan : “ ved, ya descende a la oprimida tierra,/ los hierros a romper, la libertad” (vv. 68-69).

Los tiempos cambian, los enemigos también, pero la imagen empleada es siempre la misma. Ahora bien, esta representación no surge de la nada en la literatura, sino que forma parte de una tradición.

La dos iconografías -*Mater dolorosa*-matrona en majestad- e incluso la disposición dramática, según la cual la imagen de España, sometida al extranjero al comienzo de la obra es la antítesis de la del final, libre y soberana tras haber provocado en sus hijos el deseo de liberarla, se encuentra ya en obras del teatro clásico.

En *La Numancia* de Cervantes se presenta la autodestrucción de Numancia, que prefiere la muerte a una vida sin libertad, como respuesta al asedio de los romanos. Su muerte, su derrota se convierte en victoria pues priva a Escipión de la suya al no poder mostrar a Roma ningún trofeo ni prisionero. En la escena II de la Jornada I, España aparece alegorizada y personificada como mujer joven en majestad con la corona mural. Lleva también en la mano un castillo, elemento heráldico de Castilla que identifica España y Castilla : “ Sale una doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano, la cual significa España” (p. 26). Ahora bien, si la iconografía es la de la matrona en majestad, el discurso es el de la *mater dolorosa*. Se presenta como “la sola desdichada España” (v. 360), como “esclava de las naciones

extranjeras" (v. 370), sufriendo a causa de la desunión de sus hijos que engendra su pérdida de libertad :

mis famosos hijos y valientes /andan entre sí mismos diferentes./Jamás en su provecho concertaron/los divididos ánimos briosos. (J. I, Escena II, vv. 375-378, p. 27)

Su objetivo es suscitar la compasión del cielo -"muévate a compasión mi amargo duelo" (v. 357)- mediante su dolor, discurso e historia, presentada como víctima de la codicia de los extranjeros y como voluntad o castigo divino :

a mil tiranos, mil riquezas diste ; a fenices y griegos entregados/ mis reinos fueron, porque tú has querido /o porque mi maldad lo ha merecido. (J. I, Escena II, vv. 365-368, p. 26)

España se humilla e implora la ayuda del río Duero para que inunde las tierras ocupadas por los romanos y así salvar Numancia. Duero es sensible a la vista y al discurso de España a quien saluda como "Madre y querida España"(v. 441). Su impotencia presente para socorrerla la palia con la profecía de victoria en el futuro : "que esos romanos sean oprimidos/por los que agora tienen abatidos"(v. 471-472) y de cambio de la situación en tiempos de Felipe II, tiempo de la escritura y de la representación de la pieza, tiempo del espectador :

¡Qué envidia y qué temor, España amada,/te tendrán las naciones extranjeras,/ en quien tú teñirás tu aguda espada/ y tendrás triunfando tus banderas ! (J. I, Escena II, vv.251-524, p. 33)

De la imagen de *mater dolorosa*, vehiculada por el discurso de España, se pasa a la de matrona en majestad, vehiculada por el río, triunfante de los opresores del momento -los romanos - y de todas las otras naciones (Zimic 1979 :107-150). Las dos imágenes de España son las mismas que hemos analizado en las obras escritas al comienzo de la guerra de la Independencia.

Cervantes no es el único que muestra a España en escena en el teatro de los siglos de Oro. En *El último godo* (1617) de Lope de Vega, España aparece personificada al final de la obra como matrona en majestad. La *mater dolorosa* está ausente. No hay indicaciones sobre su traje, es la función la que le confiere dignidad y majestad. El tema de la obra es el de la pérdida y restauración de la patria, aunque se aprovecha el asunto para modelar la imagen del Duque de Lerma, valido de Felipe

III, como descendiente de una familia meritoria implicada en la reconquista -los Sandoval- e incluso emparentada con la familia real mediante la presencia del personaje Sando-Ilderigo (Atienza 2000 : 39-50). La pieza de Lope sigue la leyenda según la cual Rodrigo, el último rey visigodo, cegado por la pasión, fuerza a Florinda, la Cava ; su padre, el conde Don Julián, para vengarla, hará entrar a los musulmanes en España para que Rodrigo pierda su reino. Pelayo aquí es considerado como el verdadero último rey de los visigodos (Araluce Cuenca 1978 : 473-477), incluso si nunca fue coronado. La legitimidad de la coronación de Pelayo viene de los servicios rendidos a España como iniciador de su liberación. La figura alegórica de España, con los retratos de los reyes que se encuentran al fondo de la escena a modo de árbol genealógico, legitima su proclamación real. A lo largo de la pieza el reino visigodo aparece como España. España es la denominación no sólo de un territorio geográfico sino del reino, de la patria y del pueblo cristiano. Rodrigo concibe España como una propiedad, como un objeto que le pertenece. Así la regala dos veces, primero a su mujer y luego a la Cava para seducirla. El egoísta Rodrigo se sirve de España y la destruye. Frente al rey legítimo, se encuentra su sobrino Pelayo que no se sirve de España sino que está a su servicio, que va a vengarla y a defenderla poniendo su vida en peligro. Virilidad, rusticidad, fidelidad, espíritu de sacrificio y de servicio son los valores que se oponen a la mentira, perfidia, egoísmo, feminidad- concebida como gusto por los placeres - y a la traición que forman el retrato moral de Rodrigo. Rodrigo es el mal gobernante al que no deben imitar ni Felipe III ni el valido.

El paralelismo antitético estructura la obra no sólo oponiendo a los dos protagonistas masculinos, que encarnan la pérdida de España y su restauración, sino también por lo que respecta a los procedimientos visuales. La caída de la corona y del cetro de Rodrigo se opone a la coronación de Pelayo en presencia de España. Como en la tragedia de Cervantes, existe también una profecía sobre el futuro a propósito del cambio de situación, la victoria cuando todo el territorio sea reconquistado :

la fe de Cristo ha de vivir guardada / en estas peñas duras, confiando/en que ha de salir y propagarse,/y otra vez hasta el África ensancharse (J. III, p. 656)

La trilogía rey, patria y religion acompañada de los valores morales del español, encarnados por Pelayo, está presente a lo largo de la obra y reunidos al final mediante la presencia de España. No son muy distintos de los valores que aparecen en las obras patrióticas escritas durante la guerra de la Independencia. Ésta se vivía como una nueva restauración de la patria, lo que explica la abundante presencia de Pelayo.

Si en *La Numancia* y en *El último godo* no había más que una sola figura de España y en consecuencia una sola iconografía, en *El mejor mozo de España* (1611) encontramos las dos iconografías antitéticas de España abriendo y cerrando el drama histórico. La boda de los Reyes Católicos no se limita a las peripecias políticas de los dos príncipes, sino que está concebida como un instrumento al servicio de España, un servicio que arraiga en el pasado y que se proyecta en el futuro que es el presente, tiempo de la escritura y de la representación de la pieza. El primer cuadro emblemático aparece como una representación onírica (Ostlund 1997 : 34). La joven Isabel que hilaba en la rueca escuchando una canción sobre los amores de Rodrigo y la Cava que conducen a la pérdida de España se queda dormida. España se le aparece en sueños. Ver y escuchar a España la lleva a cambiar de vida, a servirla para liberarla. Halla a una España vestida de negro, por los suelos, vencida, humillada, sometida al invasor, a los pies de un judío y de un musulmán a caballo.

Tocan cajas y descubren a 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 (Acto I, p. 37)

Aquí se encuentra la imagen de la *mater dolorosa* – vestida de negro, triste- que por su aspecto y discurso provoca la piedad en Isabel a la que pide ayuda y a la que designa como salvadora :

España : si a lástima te provoca/ el ver mi luto y tristeza,/ y estar a los pies que ves[...]/ trueca la rueca en espada/ que no eres de las mujeres/ que han de hilar , mas pelear (Acto I, vv. 108-117, p. 37)

La misión de Isabel supera la lucha entre las diferentes facciones políticas de Castilla y se convierte en una lucha por la liberación de la patria. España lanza también una profecía : no será más que un eslabón en la liberación definitiva que se producirá bajo Felipe III con la expulsión de los moriscos en 1609.

Y quien librar/puede mi cuello tú eres [...] aunque siempre quedaré / con temor del moro fiero,/hasta que reine un tercero/ que mi libertad me dé

Cuando se despierta, interpreta la aparición de España como un reflejo de su deseo íntimo. Al final de la obra, España reaparece en el ámbito de lo real, no como un elemento onírico, en una situación opuesta a la del comienzo. Ahora está a caballo, sus verdugos por los suelos y ella lleva las iniciales de los Reyes Católicos :

Tocan. Descúbrese Castilla en el caballo en que estaba el moro que la tenía a los pies y están a los suyos moros y hebreos ; tiene una tarjeta en la mano con la F y la I coronadas (Acto III, p.184)

La iconografía que aquí se presenta es la de España victoriosa e incluso guerrera, como emulando la figura de *Santiago Matamoros* a caballo.

Yo que oprimida me vi/ y que al pie del moro estaba/ y del incrédulo hebreo,/ estoy en grandeza tanta,/ que espero poder tener/ hasta los fines de Arabia (Acto III, vv. 2715-2720, p.184)

La nueva sensibilidad estética del siglo XVIII (Andioc 1976 : 515) abomina de todos esos personajes alegóricos y desea la creación de una tragedia original española respetuosa del ideal clásico de las tres unidades según el modelo de la tragedia francesa de Racine, Corneille o Voltaire. Para popularizar esta estética, los autores privilegian los temas de la historia nacional a la vez que se sirven del teatro con fines educativos (Maravall 1999 : 546). Se ha considerado a menudo que las tragedias del último cuarto del siglo XVIII servían para popularizar la política centralista de los Borbones insistiendo en la idea de unidad nacional frente a la política no centralista de los Habsburgo (Magallón 2001: 113). Otros consideran esas tragedias como la expresión del pensamiento republicano que se nutre primero de la materia de Roma - *Virginia* de Montiano - y más tarde de la historia española: el tema de la restauración de la patria, de la resistencia nacional a una fuerza extranjera (romanos o musulmanes), la apología del gobierno mixto, del rey sometido a las leyes (Onaindía 2002 :312). Esta temática explica que estas tragedias se volvieran a representar durante la ocupación francesa. La libertad triunfa siempre sobre la tiranía, la patria es restaurada e incluso regenerada gracias a un patriotismo liberador. La imagen de la patria es una vez más la de la *mater dolorosa* : servidumbre,

yugo, cadenas, lágrimas, sangre, postración... Las ideas de poder legítimo no tiránico, de libertad y de unidad nacional están presentes, pero, paradójicamente, las proclamas aislacionistas lo están también (Torrecilla 2008 :45-64) como para criticar la dependencia política progresiva de España con respecto a Francia. Es el caso de *Numancia destruida* (1775) de Ignacio López de Ayala donde la imagen de la *Mater dolorosa* cohabita con la de la matrona victoriosa e independiente:

[...] De vuestra patria/ inmortal será el nombre, si en su pena / la espada elige y huye la cadena / [...] Será libre,/ si en sí sola confía. [...] porque España rompiendo sus cadenas, del letargo/ en que yace despierta, muestre a Roma /cuánto podrán sus conatos, /pues que Numancia sola triunfa. (Acto I, vv. 185-196, p. 81)

Esas imágenes de la servidumbre reaparecen tan a menudo en ese grupo de tragedias que se consideran como constantes propias del género patriótico de la restauración de la patria (Pageaux 1966 : 235-242).

Debemos concluir que en el teatro producido durante la Guerra de la Independencia la iconografía de España como *mater dolorosa* cohabita con la matrona en majestad. Liberales y no liberales comparten esta doble iconografía que se convierte en un eje estructurante de las composiciones. Esta iconografía no es una invención de los liberales ni un signo distintivo de su visión política. Las representaciones de España no son ni exclusivas ni monosémicas. Cada grupo ideológico se sirve de ellas para sus propios fines políticos. La *mater dolorosa* que se transforma en *mater victoriosa* es una iconografía que hunde sus raíces en el teatro de los siglos de Oro.

La derrota de España y la restauración de la patria es igualmente un tema constante que aparece de forma ininterrumpida en el teatro de los siglos XVII al XIX. Este tema forma parte de una tradición política, propagandística y dramática, como lo muestra la doble iconografía de España y los procedimientos dramáticos estudiados.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

Anónimo, (1808): *España restaurada*, alegoría dramática, manuscrito.

Anónimo, (1809): *España encadenada por la perfidia francesa y libertada por el valor de sus hijos*, drama alegórico en un acto, Valencia, Miguel Estevan y Cervera.

Cervantes, Miguel de, (1996): *La Numancia*, Madrid, Alianza Editorial. Ed. F. Sevilla Arroyo, A. Rey Hazas.

Espronceda, (1994) (1999): *Obras poéticas*, Barcelona, RBA. Ed. Leonardo Romero Tobar.

López de Ayala, Ignacio, (2005): *Numancia destruida*, Madrid, Cátedra. Ed. Russell P. Sebold.

Lope de Vega, Félix, (1967): *El último godo* en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, Tomo III, 629-659. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles.

Lope de Vega, Félix, (1967): *El mejor mozo de España*, Salamanca, Anaya. Ed. Warren T. MacCready.

Juan, Agustín, (1821): *España Libre*, drama alegórico en un acto, que en celebridad de las victorias conseguidas por las armas Españolas representó la Compañía Cómica de Cartagena, Madrid, Imprenta de Don Antonio Martínez, 3-32.

Quintana, Manuel José, (1969): *Poesías completas*, Madrid, Castalia. Ed. Albert Dérozier.

Vélez, Rafael de, (1813): *Preservativo contra la irreligión*, Valencia, Francisco Brusòla.

Zavala Zamora, (1987): *La sombra de Don Pelayo* en *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre. Anthologie*, Aix-en-Provence, Université de Provence. Ed. Emanuel Larra, 51-77.

Zavala Zamora, (1987): *La alianza española* en *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre. Anthologie*, Aix-en-Provence, Université de Provence. Ed. Emanuel Larra (ed). 79-97.

Álvarez Junco, José, (1994): "La invención de la Guerra de la Independencia", *Studia Historica*, 12, 75-99.

Álvarez Junco, José, (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

Andioc, René, (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

Araluce Cuenca, Ramón, (1978): "Lope de Vega y la pérdida de España: El último godo", Manuel Criado Val, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Editorial Edi-6, 473-477.

Arce Javier, (1980): "La iconografía de Hispania en época romana", *Archivo Español de Arqueología*, 53, 77-102.

Atienza, Belén, (2000): "La reconquista de un valido: Lope de Vega, el Duque de Lerma y los godos" *Anuario de Lope de Vega*, 6, 39-50.

Aymes, J. R., (2003): *La guerra de la independencia en España (1808-1814)*, Madrid, Siglo XXI de España editores.

Bizot, Pierre, (1687): *Histoire métallique de la république de Hollande*, París, Daniel Hothemels.

Delgado, Sabino (ed.) (1979): *Guerra de la Independencia: proclamas, bandos y combatientes*, Madrid, Editora Nacional.

Fatás, Guillermo, (1990): "La coraza de Augusto" *Historia* 16, Año XV, julio, 171, 88-92.

Flacke, Monika (coord.) (1998): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, Berlín, Deutsches, Historisches Museum), 104 (D2).

Freire López, Ana María, ([1992] 1994): "Teatro político España en el primer tercio del siglo XIX", [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] Juan Villegas (coord) *Encuentros y desencuentros de culturas : siglos XIX y XX*. Vol. 4, 28-35.

Gordillo, José Luis, (2001): *Ajipedobes y otras estampas fernandinas*, Madrid, SIT.

Iglesias, Carmen, (2008): *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Jimeno Martínez, Alfredo, de la Torre Echavarrí José Ignacio, (2005): *Numancia, símbolo e historia*, Madrid: Akal.

Jover Zamora, J. M., (1958): *La guerra de la Independencia española en el marco de las guerras europeas de liberación (1808-1814)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Kantorowicz, Ernest H., (2004): *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, Fayard.

Larraz, Emmanuel, (1988): *Théâtre et politique pendant la guerre d'indépendance espagnole: 1808-1814*, Université de Provence.

Maravall, José Antonio, (1999): "La función educadora del teatro en el siglo de la ilustración", "Política directiva en el teatro ilustrado" en *Estudios de historia del pensamiento español. S. XVIII*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 537-570; 733-750.

Moliner Antonio (ed.) (2007): *La guerra de la Independencia en España (1808-1814)*, Barcelona, Ediciones Nablá.

Onaindía, Mario, (2002): *La construcción de la nación española. Republicanismo y nacionalismo en la ilustración*, Barcelona, Ediciones B.

Orella Martínez, José Luis, (2008): *Retratos de la guerra de independencia (1808-1814)*, Madrid, Sekotia.

Ostlund, Delys, (1997): *The re-creation of History in the Fernando and Isabel plays of Lope de Vega*, New York, Pyer Lang Publishing.

Pageaux Daniel-Henri, (1966): "Le thème de la résistance asturienne en la tragédie néo-classique espagnole", *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, vol. II, 235-242.

Pérez Magallón, Jesús, (2001): *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones Laberinto.

Reyero, Carlos, (2007): "Una señora de muy buen ver. La personificación de España como nación, 1812-1873", Congreso Internacional *Miradas sobre España*, (12-16 noviembre 2007),Valencia.

Schulze, Hagen, (1996): *Etat et nation en l'histoire de l'Europe*, Paris, Editions du Seuil.

Torrecilla, Jesús, (2008): "Neoclasicismo y patriotismo en la Numancia destruída, de López de Ayala", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, (Spring), 31.1

Von der Moheno Lillian, (1994): "La posición ideológica de Manuel José Quintana en A España después de la revolución de Marzo", [*Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*], Juan Villegas (coord.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos* , Vol. 5, 235-244.

Zimic, Stanislav, (1979-80): "Visión política y moral de Cervantes en Numancia", *Anales cervantinos*, XVIII, 107-150.